DEUS E O DIABO no HUMOR das MULHERES

Contos, casos e crônicas
com humor escritos por mulheres

ALBA VALERIA TINOCO ALVES SILVA

DEUS E O DIABO no HUMOR das MULHERES

Contos, casos e crônicas
com humor escritos por mulheres

Salvador
EDUFBA, 2015

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Capa e Projeto Gráfico Ana Carolina Matos e Marcello Vanzillotta Filho
Diagramação Marcello Vanzillotta Filho
Revisão Paulo Bruno Ferreira da Silva
Normalização Sandra Batista

Ficha Catalográfica: Fábio Andrade Gomes - CRB-5/1513

S586d

Silva, Alba Valeria Tinoco Alves
Deus e o diabo no humor das mulheres: contos, casos e crônicas com humor escritos por mulheres / Alba Valeria Tinoco Alves Silva. – Salvador: EDUFBA, 2015.
194 p.

ISBN 978-85-232-1387-9

1. Humor na literatura. 2. Contos brasileiros. 3. Crônicas brasileiras. I. Silva, Alba Valeria Tinoco Alves. II. Título.

CDD - 82-341

Editora filiada à:

Edufba Rua Barão de Jeremoabo, s/n – Campus de Ondina,
Salvador – Bahia cep 40170-115 tel/fax (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br edufba@ufba.br

Sumário

07 **Apresentação**

09 **Introdução**

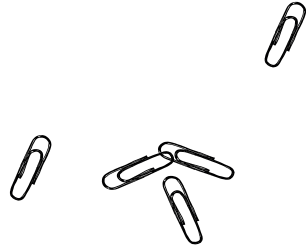
19 **Humor:**
se você precisa perguntar o que é, então nunca vai saber

49 **A mulher e o humor:**
a pedra de Sísifo não cria limo

101 **Por que, como e de que riem as mulheres da antologia?**

169 **Antologia virtual de contos, casos e crônicas, com humor, escritos por mulheres no Brasil**

177 **Considerações finais ou a lição de *Pequena Flor***

185 **Referências**

Apresentação

Tenho o prazer de compartilhar com você um trabalho original, compilado a partir da tese de doutorado desta autora, que nos propicia uma reflexão sobre o lugar da mulher na nossa sociedade, a partir de sua produção literária pelo viés do humor e da comicidade.

Na verdade, pelo acurado trabalho de pesquisa, mesmo com todas as dificuldades que encontrou com a lacuna de registros dessa produção em antologias e publicações especializadas, assim como de material teórico a esse respeito, a nossa autora faz uma apresentação e tece considerações sobre o binômio mulher/humor de maneira rica e consistente, sob óticas diversas do pensamento como a psicanalítica, a filosófica, a antropológica, a sociológica e a linguística, e também a feminina, atestando o fato de que a mulher tem humor e o produz de diversas formas. Com este trabalho ela espelha, mais uma vez, a tradição machista de nossa sociedade, que, a partir de premissas diversas, afirma a exclusividade dessa forma de expressão ao gênero masculino.

Se pensarmos no lugar da mulher nas diferentes sociedades através dos tempos, veremos que, por sua posição muitas vezes oprimida e socialmente limitada, encontraríamos dificuldades para encontrar um registro expressivo desse tipo de produção, independentemente de outras, já que isso afrontaria diretamente o status masculino, especialmente com o foco em questão, que tem por característica comum a crítica a si próprio e ao entorno.

Tolo foi, e ainda é, o pensamento de que a mulher não tem humor, posto que, pela mesma situação anterior, a mulher teve um lugar especial de observação da sociedade através desses mesmos tempos, que certamente foi criticada com muito humor e transformada em piada por elas, pena que de forma íntima ou muito circunscrita, pois perdemos um rico conteúdo, que, publicado, enriqueceria a produção da humanidade em suas diferentes formas e meios. Eu mesmo queria ter sido uma mosca, muito longeva naturalmente, para poder ter sido testemunha dessas produções privadas, rindo muito à socapa.

Nossa muito bem humorada autora, e você poderá ver esse traço, mesmo que de forma leve, na sua escrita, traz uma contribuição particular com essa publicação, fazendo compor aquela lacuna que apontamos anteriormente, trazendo à luz nesse primeiro momento cerca de 20 textos de autoras distintas, embora tenha coletado outras tantas dezenas de obras de origem feminina sobre o humor e com base nele, que não coube nesse primeiro momento de estudo e pesquisa sobre o tema em questão. Esperemos novas produções sobre esse tema e com base nele por parte dela, e teremos, além de pensadora, mais uma artista do humor na literatura brasileira, passando a fazer parte dessa lista.

Ainda sobre a malfadada afirmação de que a mulher não tem humor, não sei se rio disso ou com isso, para aliviar o sofrimento da comprovação de mais essa competência, digamos, da representação feminina na nossa medíocre existência. O fato é que o que foi enunciado desabona o pretenso mundo humorístico masculino, já que isso não tem graça nenhuma, além do que esse trabalho é prova cabal.

Enquanto o homem busca na religião uma forma de suportar a dor de sua existência, o humor é justamente o remédio para lidar com isso, creio ser a fórmula essencial de salvação descoberta no grande laboratório da humanidade.

Fernando Marinho
Carnaval de 2014

Introdução

Na introdução de seu livro *Os humores da língua*, Sírio Possenti[1] diz que acha difícil que se possa acrescentar algo interessante ao que já foi dito sobre o humor, principalmente sobre os chistes ou a piada, a menos que se descubra um novo ângulo de análise sobre o assunto. Ele acrescenta, contudo, que ainda há questões a serem abordadas nesse campo, entre as quais ele inclui a sugestão feita por Millôr Fernandes[2] a teólogos, psicólogos, antropólogos de que se estude a ocorrência de piadas em grupos discriminados.

É possível que o tema deste livro esteja alinhado, ao mesmo tempo, com a reflexão de Possenti e com a sugestão de Millôr, pois o que se pergunta aqui é por que a participação das mulheres na produção de textos de humor no Brasil parece tão insignificante. Essa afirmação baseia-se em obras de referência sobre o humor, publicadas entre 1969 e 2012, nas quais os nomes de mulheres nunca ultrapassam 5% do total de autores.

Em antologias de contos não humorísticos, o percentual de mulheres é mais significativo do que aquele apresentado para os textos de humor. Tomando como exemplo a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi[3], nela são arrolados

---

1 POSSENTI, S. *Os humores da língua*: análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado das Letras, 1998. p. 14-15.

2 FERNANDES, M. *Diário da Nova República*. Porto Alegre: L&PM, 1988. p. 171. (v.3).

3 MORICONI, Í. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

74 autores, dentre os quais 18 são mulheres, um percentual de cerca de 25%. Em comparação, na antologia *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*, organizada por Flávio Moreira da Costa[4], publicada no mesmo ano, dos 78 nomes de autores compilados, há apenas quatro mulheres; e nos 21 autores brasileiros citados, há apenas uma mulher, Zulmira Ribeiro Tavares.

Por outro lado, há uma certa predominância de antologias de contos escritos por mulheres voltadas para a temática da escrita feminina, do amor e do erotismo, como, por exemplo, *O conto da mulher brasileira*[5], em 1978; *O papel do amor* em 1979[6]; *Muito prazer* [7] *e O prazer é todo meu*[8], duas antologias de contos eróticos, selecionados por Márcia Denser, lançadas, respectivamente, em 1982 e 1984; e *Erótica:* contos eróticos escritos por mulheres, organizada por Bebéti do Amaral Gurgel[9].

O que se quis flagrar, ao citar a baixa incidência de nomes de mulheres em antologias do humor, no Brasil, é que conquanto a mulher já tenha conquistado seu espaço na literatura é como se aí ainda restassem alguns nichos recônditos aos quais ela supostamente não teria acesso. E não falta quem esteja disposto a considerar "natural" essa ausência de mulheres no campo de humor e até mesmo explicar as razões pelas quais tal fenômeno ocorre. Como é o caso, por exemplo, do ensaísta Christopher Hitchens[10], cujo artigo, publicado na *Folha de S. Paulo*, no Dia da Mulher, do ano de 2007, explica, arrolando razões científicas e sociológicas, por que as mulheres não são engraçadas.

4 COSTA, F. M. *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

5 STEEN, E. (Org.). *O conto da mulher brasileira*. São Paulo: Vertente, 1978.

6 STEEN, E. *O papel do amor.* São Paulo: Cultura, 1979.

7 DENSER, M. (Org.). *Muito prazer:* contos eróticos femininos. Rio de Janeiro: Record, 1982.

8 DENSER, M. (Org.). *O prazer é todo meu:* contos eróticos femininos. Rio de Janeiro: Record, 1984.

9 GURGEL, B. A. (Org.) *Erótica*: contos eróticos escritos por mulheres. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

10 HITCHENS, C. Por que as mulheres não são engraçadas? *Folha de S. Paulo,* 8 mar. 2007. Ilustrada, p. E4-E5.

Os motivos arrolados por Hitchens[11] para a falta de humor nas mulheres serão retomados ao longo deste trabalho, o que vale considerar, por enquanto, é a falta de motivos ou de critérios para a não inclusão de textos escritos por mulheres das antologias e enciclopédias citadas, já que os seus organizadores justificam muito pouco as suas escolhas.

Na introdução de *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal,* Costa[12] diz que as definições de humor, contidas nos dicionários, são insuficientes ou limitadoras, e que não tem graça teorizar sobre o assunto. Já Luís Pimentel[13], na introdução de *Entre sem bater*, alega o caráter não científico da compilação para limitar-se a citar algumas características gerais dos inventores anônimos de piada, tais como cinismo, inventividade, duplo sentido e jogos de palavras.

Não há, em resumo, por parte dos compiladores, uma explicitação de "requisitos de humor" que justifiquem a inclusão ou exclusão de autores em suas respectivas compilações. No que diz respeito a essas obras, e dada a sua falta de critérios, não há como saber se as mulheres ficaram delas ausentes, porque, de fato, não escrevem textos de humor ou se delas foram excluídas porque os seus textos são insatisfatoriamente humorísticos ou porque nem sequer foram considerados como tal.

Essa aparente incompatibilidade entre mulher e humor já foi percebida em esferas mais amplas. Vladímir Propp[14], por exemplo, em *Comicidade e riso*, fazendo uma distinção entre riso bom e riso mau, diz que o primeiro refere-se às pequenas falhas perdoáveis do ser amado. Já o riso mau se volta para os defeitos que, por mais insignificantes, são aumentados para alimentar maus sentimentos. Deste tipo de riso riem mulheres desiludidas e infelizes.

11 HITCHENS, 2007.

12 COSTA, 2001, p. 14.

13 PIMENTEL, L. *Entre sem bater!*: O humor na imprensa brasileira: do Barão de Itararé ao Pasquim21. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

14 PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992. p. 159.

De modo análogo, em *Teoria e política da ironia,* Linda Hutcheon[15], resumindo a opinião de alguns filósofos e escritores sobre a relação da mulher com a ironia, diz que, quando esta é tida como debilitante, ela é descrita como um vampiro feminino (Kierkegaard); quando ela é considerada um sinal de inteligência, à mulher são negados acesso e entendimento (Palante); quando sua negatividade é vista como oposta ao instinto, fé, devoção e ação, as mulheres, as crianças e os revolucionários odeiam-na (Comrad).

E, finalmente, George Minois em *História do riso e do escárnio*, analisando as ideias de Konrad Lorenz sobre a agressão, questiona se "O fato de o riso ser essencialmente uma ritualização da pulsão agressiva não poderia explicar, em parte, o recurso menos frequente ao riso, nas mulheres"[16].

Por essas afirmações, o que se pode inferir é que as mulheres não fazem rir, não sabem rir e, quando riem, riem mal.

Este trabalho desconfia desse menor (ou mau) uso do humor por parte das mulheres e quer saber se elas realmente escrevem menos (ou com menos) humor e, sendo este o caso, saber o porquê. Vale ressaltar que não se pressupõe nenhum tipo de carência criativa da mulher em relação ao humor, o que se quer é tornar significativa essa atuação aparentemente insignificante.

Aqui se interpõe a questão terminológica sobre o que se entende por humor neste trabalho, questão das mais espinhosas, porque a problemática da terminologia do humor é, na verdade, inesgotável. Por essa razão, não se vai estabelecer uma definição *a priori* para o termo, o que se entende por humor será enunciado, de alguma forma, ao longo do texto. Por hora o que se vai propor é que o humor seja compreendido como um campo[17] vasto o suficiente para abranger o chiste, a ironia, a comédia, a paródia, a piada e correlatos.

A justificativa dessa proposta está no fato de que os objetivos centrais deste trabalho são: primeiro, documentar não só a flagrante

15 HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000. p. 24.

16 MINOIS, G. *História do riso e do escárnio.* São Paulo: Ed. UNESP, 2003. p. 619.

17 POSSENTI, S. É um campo: um programa. In: POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso.* São Paulo: Contexto, 2010. p. 171-180.

ausência de textos de humor escritos por mulheres em antologias e obras de referência do gênero, mas também a lacuna na discussão teórica sobre o assunto, no Brasil; segundo, tentar mostrar que a mulher usa o humor nos seus textos, seja este humor da ordem da ironia, do exagero, do grotesco, da autodepreciação, do cômico ou do sarcasmo. O que se vai buscar nos textos dessas mulheres é o uso da incongruência, da paródia, do quiproquó, algum procedimento encontradiço e reconhecível, não uma miragem conceitual.

Em torno desses objetivos algumas questões, problemas e hipóteses se afiguram. Um problema, por exemplo, que ressalta da análise das antologias citadas diz respeito à ausência de definição e critérios daquilo que qualifica um determinado texto a figurar numa antologia de humor. Essa lacuna exigiu a busca de respaldo teórico para dar conta de como o humor pode ser construído e se tornar reconhecível no texto. Vale ressaltar que não se quis aplicar o método experimental à análise de textos, entende-se que não se trata simplesmente de "se o texto A é uma paródia, então o texto A é humorístico". A intenção foi adquirir um olhar mais atento para o gênero, como aquele, guardadas as devidas proporções, de Manuel Bandeira para a poesia, que o tornava capaz de encontrá-la nas notícias de jornal, nos anúncios da Casa Matias, num livro de fórmulas de *toillete* para mulheres[18].

Outra questão diz respeito a saber se a pouca relevância do texto de humor escrito por mulheres no Brasil é um caso de inexistência ou de invisibilidade, e, em qualquer que seja o caso, entender as razões de sua ocorrência. Em havendo humor, o passo seguinte implica passar a conhecer um pouco sobre a relação entre as mulheres e a escrita do humor, em dois aspectos específicos: analisar, com o auxílio de textos narrativos produzidos por escritoras brasileiras, como os procedimentos de construção de humor são utilizados nesses textos e verificar qual ou quem é o alvo desse humor. Se ele se volta para a própria mulher e aquilo que a cerca mais intimamente: sua família,

18 BANDEIRA, M. Crônicas da Província do Brasil. In: BANDEIRA, M. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 26-27.

o relacionamento amoroso e o homem, enquanto parceiro nessa relação, ou se o seu escopo é mais abrangente.

Quando da definição do tema deste trabalho, quando se parou para pensar se havia ou não humor na literatura escrita por mulheres no Brasil, quase imediatamente, talvez por ter sido lido incontáveis vezes, o conto *Pomba Enamorada ou uma história de amor*[19], de Lygia Fagundes Telles, foi não apenas o primeiro a ser escolhido para figurar em um possível *corpus* de análise, mas também uma espécie de garantia de que o tema era viável e de que já contava com um exemplar de peso.

Tendo sido demarcados a autora e seu conto como uma espécie de norte a orientar o processo de escolha de outros nomes e de outros textos, os critérios daí decorrentes para a compilação foram os de que a escritora deveria ser brasileira, ter sido publicada em vida, ter alguma notoriedade e demonstrar, no seu texto, situado entre moderno e contemporâneo, preferencialmente publicado em livro, algum traço de humor.

Esses critérios justificam-se pelo fato de não se estar aqui buscando a escritora desconhecida de humor, mas o humor majoritariamente desconhecido de algumas dessas autoras. Neste sentido, esse trabalho insere-se também numa espécie de movimento de resgate, embora não no sentido de tornar conhecido o texto ou a escritora até então ignorados, mas de ampliar o escopo de atuação da escrita das mulheres.

Os nomes de autoras da literatura brasileira foram, inicialmente, compilados da memória da pesquisadora e, depois, em antologias de contos publicadas em livro e na internet, livros de história e crítica da literatura brasileira e obras sobre o resgate da literatura escrita por mulheres no Brasil. Quando a lista chegou a cerca de 70 nomes, aplicaram-se os critérios mencionados anteriormente e escolheram-se cerca de 20 para figurar neste trabalho. Dessas escritoras, algumas já são conhecidas como escritoras que escrevem com humor, tais como Patricya Travassos e Leila Ferreira. Outras não

19 TELLES, L. F. Pomba enamorada ou uma história de amor. In: *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

costumam ter o seu texto associado à ideia de humor, como, por exemplo, Lygia Fagundes Telles.

Faz-se presente aqui também a narradora anônima e atemporal de contos maravilhosos, mais especificamente, do conto *Artes de Branca-Flor*[20]. A inclusão do conto se dá porque sua protagonista homônima pertence à mesma linhagem de Ulisses e Pedro Malasartes, ou seja, daqueles heróis que vencem dragões e demônios com o uso da astúcia[21]. A explicação para tal conto ser atribuído a uma narradora e não a um narrador, embora obviamente possa ser este o caso, é que eram as mulheres da minha infância, vizinhas, avós, tias, que costumavam contá-lo para mim.

Ainda quanto ao método, vale ressaltar que não se pretende dissecar contos em busca de vestígios de humor, muito menos tentar encaixá-los em categorias predeterminadas. Acredita-se, por conseguinte, que, de certa forma, vale para a narrativa o problema metodológico apresentado pelos mitos, que Lévi-Strauss aponta e que Derrida comenta, que é o fato de eles não se submeterem ao princípio cartesiano do dividir para solucionar, não existindo, portanto, um término para a sua análise, nem uma unidade secreta que se possa apreender no fim do trabalho de decomposição. Os temas multiplicam-se ao infinito. Quando se pensa tê-los separados e poder mantê-los à distância uns dos outros, é apenas para verificar que eles voltam a unir-se, por força de afinidades que não tinham sido previstas[22].

Compreende-se, portanto, que já não é mais possível afirmar do que é que um texto trata, mas no máximo falar daquilo que uma determinada leitura considera de um determinado texto. O que aqui se pretende, pois, é ler e reler cuidadosamente cada um dos textos e comentar algum aspecto relacionado ao humor que ressalte de cada um deles, pelo método da bricolagem de Lévi-Strauss de

20 GUIMARÃES, R. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1964.

21 MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses:* um estudo da catarse na comédia. 2001. 347 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

22 DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 241. (Debates, v. 49).

que fala Derrida[23], usando, ao mesmo tempo, alguns utensílios das teorias do humor e outros tantos sugeridos pelos próprios textos, sem hesitar em trocá-los sempre que isto for necessário ou em experimentar vários ao mesmo tempo, mesmo que sua origem e sua forma sejam heterogêneas.

Acredita-se, por fim, que essa articulação entre os mecanismos de construção humorística e o presumido humor encontrado nos textos seja necessária para que o *status* de "texto contendo humor" não seja conferido aos exemplares pelo critério da pura subjetividade das preferências da compiladora. Embora, no fundo, no fundo, talvez tenha sido exatamente isto que prevaleceu, no final, uma escolha particular guiada por aquilo que se julgou mais interessante no decorrer do processo de compilação de itens para este texto, ou seja, o método do *parti pris*.

O resultado final dessas reflexões está organizado em quatro capítulos. O primeiro traz alguns estudos sobre o humor, articulados a partir de três vertentes: a posição de *superioridade* ou de distanciamento diante do objeto do qual se ri, a percepção no objeto de uma falha ou de uma *incongruência* risível e os *afetos* que essa posição e essa percepção suscitam, mas sem qualquer pretensão de exaurir o assunto, mesmo porque, de acordo com Minois[24], já existem mais de 800 teorias sobre questões ligadas ao riso.

O foco do capítulo 2 é a relação entre as mulheres e o humor, organizado em torno dos trabalhos de Regina Barreca[25], Gail Finney[26] e Nancy Walker[27], pesquisadoras do humor de mulheres nos Estados Unidos. Essas autoras discutem e questionam a crença generalizada de que as mulheres não sabem usar o humor e mostram como, na prática, elas o fazem. Esse fazer está compilado em uma antologia

---

23 DERRIDA, p. 239.

24 MINOIS, 2003.

25 BARRECA, R. *Last laughes:* perspectives on women and comedy. New York: Gordon and Breach, 1988.

26 FINNEY, G. (Ed.). *Look who´s laughing:* gender and comedy. Longhorn, PA: Gordon and Breach, 1994.

27 WALKER, N. *Women´s humor and American culture*. Minneapolis: Markham University of Minnesota Press, 1988.

intitulada *The Penguin Book of women´s humor,* na qual Barreca[28] organiza uma série de textos escritos por mulheres e põe em evidência algum traço humorístico neles presentes. Seu livro reúne autoras de língua inglesa do século XVII até os dias de hoje, o que atesta, segundo ela, que as mulheres não se tornaram repentinamente engraçadas nos anos 1990, nem repentinamente ambiciosas nos anos 1970, nem sexualmente conscientes nos anos 1960 ou inteligentes no final do século XIX. Tais características, obviamente, sempre existiram, mas, de algum modo, sempre foram subestimadas.

Guardadas, mais uma vez, as devidas proporções e relativizações, isso que Barreca[29] afirma para o humor das mulheres americanas é análogo ao que acontece com o humor escrito por mulheres no Brasil. Sendo assim, o capítulo 2 vai tratar também da ausência, na prática e na teoria, de trabalhos sobre o humor escrito por mulheres no nosso contexto.

Apesar de o humor carecer de uma definição definitiva e satisfatória, Brito[30] observa que muitos aspectos do seu funcionamento já foram sistematizados, tais como o uso do contraste, da incongruência, da inversão da lógica, do exagero. O capítulo 3 menciona alguns desses procedimentos de construção do humor, com base no trabalho de Vladimir Propp[31] sobre comicidade e riso e analisa sua utilização em textos produzidos por autoras brasileiras dos séculos XX e XXI (1950-2008).

Mais do que explicitar tais procedimentos, o objetivo do capítulo 3 é mostrar que eles podem ser encontrados em textos produzidos por mulheres. Com isso, um resultado suplementar que se quer construir no terceiro capítulo é uma espécie de antologia virtual de contos, casos e crônicas com humor, escritos por mulheres no Brasil. Diz-se antologia virtual porque os textos não foram incluídos na íntegra, pela impossibilidade de obtenção dos direitos autorais de

28 BARRECA, R. *The Penguin Book of women´s humor*. New York: Penguin Books, 1996.

29 Ibid.

30 BRITO, M. S. Introdução. In: TORRES, M. (Org.). *As melhores histórias de humor de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [197-?]. p. 13.

31 PROPP, 1992.

alguns deles, mas buscou-se obter o endereço virtual de todos que já estão disponíveis na internet e incluí-los no capítulo 4. Além dos *links*, o quarto capítulo traz também a lista de todas as autoras citadas, acompanhada de uma microbiografia, e as referências completas de cada texto.

De cada uma das autoras citadas ao longo do capítulo 3, escolheu-se um conto que apresentasse algum traço de humor, relacionado aos mecanismos de construção humorística, tais como ironia, exagero, quiproquó etc. Esses contos foram organizados de modo a pôr em evidência o tema que ressalta dos textos analisados, colocando em foco o alvo do humor das mulheres, mostrando que ele não se restringe apenas a casa, marido e filhos, mas tem um escopo muito mais abrangente, abarcando literalmente Deus e o mundo.

A compilação da antologia significa que se considera verdadeira a hipótese formulada no início deste trabalho, ou seja, a de que há mais humor nos textos das escritoras brasileiras do que imagina o mercado editorial, aí incluídos compiladores, editores, críticos e congêneres. A escolha de cada um dos textos, com base nos procedimentos fornecidos pela teoria e pelas dezenas de textos de humor dos mais diferentes gêneros, foi feita a partir da leitura e releitura de outras tantas dezenas de textos de autoras brasileiras de época, origem e estilo diferentes. Acredita-se que a análise que os acompanha é necessária, principalmente porque eles estão inseridos em um trabalho de feitio acadêmico, mas espera-se que, na maioria deles, o humor que se julga estar aí presente prescinda de lentes teóricas e seja visível também a olho nu.

Para encerrar esta introdução, retoma-se o desafio de Possenti e Millôr e espera-se, com o trabalho que se inicia, poder acrescentar algo de interessante e útil aos estudos sobre o humor produzido por mulheres no Brasil.

Humor: se você precisa perguntar o que é, então nunca vai saber

> "Eu tinha pensado, ao começar esse trabalho, que eu bem que podia definir o que o humor significa para mim.O problema é que cada vez que eu tentava, eu tinha que me deitar um pouco com uma bolsa de gelo na testa."[32]

Há uma piada inglesa cuja história se passa num cinema onde estão assistindo a um filme uma velhinha e o seu cão de estimação. Quando a sessão acaba, um homem se aproxima da senhora e diz: "Queira desculpar a intromissão, mas é que eu estou espantado. O seu cachorro parecia não apenas estar entendendo, mas também gostando do filme". Ao que ela responde: "Espantada agora estou eu, ele detestou o livro!".

O homem, provavelmente, quer uma resposta que ponha as coisas no seu devido lugar, que o tranquilize e o faça dizer: "Ufa, que alívio! Por um instante eu pensei que esse cachorro fosse capaz de entender um filme!". Vem a velhinha e chuta a bola para o imponderável. Tentar responder a pergunta "o que é humor?" equivale a

32 PARKER, D. apud WALKER, 1988, p. xii. Tradução nossa.

tentar pegar essa bola. Como se pode observar nesta afirmação de Mário da Silva Brito[33]:

> [...] o humor é diverso da ironia, difere do espírito, mantém respeitável distância da chalaça, opõe-se à sátira, não se confunde com sarcasmo, discrepa do picaresco, diverge do chiste e da verve, aparta-se da farsa e do grotesco, rejeita o gracioso, e, para dar um fim neste emaranhado de distinções, pode aparentar-se ao cômico, se bem que, nem sempre persiga o riso, e, muitas vezes, mesmo ao fazê-lo, ultrapasse esse objetivo e alcance a lágrima, quando não vai beirar e até invadir o trágico, hora em que se torna frequentemente lancinante.

Admite-se que, para que o humor mantenha a sua "aura" de agente irreverente, subversivo, desestabilizador, é interessante que ele não se deixe apreender tão facilmente em taxonomias. Mas, por outro lado, percebe-se também que parece haver entre os estudiosos do tema um certo deleite em fazer da palavra uma espécie de quimera terminológica. Sendo assim, tendo em vista o que é mais produtivo para o escopo deste trabalho, propõe-se que, em vez de achar que o humor não é nada disso, deva-se considerar que o campo do humor[34] compreende tudo isso: a comédia, a sátira, o chiste, a ironia, o cômico, o besteirol e, como consequência, o riso.

Dito de outra forma, tudo o que não se quer aqui é tentar explicar o que o humor é mas talvez tentar mostrar para que é que ele serve. Para isso, escolheram-se, entre os inúmeros trabalhos sobre o tema, principalmente aqueles que positivam o humor como uma forma interessante de ver o mundo, a começar pelos clássicos.

Na concepção aristotélica de tragédia, um personagem nobre e de caráter nem bom nem mau e, como tal, propenso à simpatia, ao violar uma regra moral ou religiosa, provoca piedade por seu destino e terror pelo seu castigo, que poderia atingir qualquer um dos espectadores do seu drama, de modo que a sua punição significa não

33 BRITO, [197-?], p. 11.

34 Cf. POSSENTI, 2010.

só a libertação de seu pecado, mas também a purificação das tentações de quem o assiste. Já na comédia, tem-se a violação de uma regra cometida por um personagem inferior, portador de um defeito moral ou físico insignificante e inofensivo, em relação a quem se experimenta um sentimento de superioridade, de modo que a plateia não se identifica nem se comove, mas ri de sua queda, visto que o resultado não será fatal[35].

Das considerações de Umberto Eco a partir de Aristóteles, podem ser depreendidos três elementos, o sentimento de superioridade em relação ao riso e ao risível, a percepção da violação de uma regra – em termos de desmedida, incongruência, aproximação de opostos, quebra de expectativa etc – e os afetos – a catarse – da plateia em relação ao destino da personagem, em torno dos quais este capítulo será construído.

A superioridade

A noção de distanciamento ou de superioridade perpassa muitas das principais teorias do riso desde a Antiguidade Clássica, com *O Filebo* de Platão[36], até o século XX, com *O riso*, de Henri Bergson[37]. Mas com distinções fundamentais que aqui serão formuladas e relativizadas a partir das considerações de Verena Alberti em *O riso e o risível na história do pensamento*[38].

O primeiro registro de uma teoria sobre o riso encontra-se no *Filebo*, em que, através do diálogo entre Sócrates e Protarco, Platão condena o riso e o risível. O riso, porque aquele que ri dos males dos próprios amigos, ao invés de se entristecer, comete injustiça

---

35 ECO, U. O cômico e a regra. In: ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 343-353.

36 PLATÃO. *Filebo*. Portal Domínio Público, [20--]. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000033.pdf >. Acesso em: 26 abr. 2007.

37 BERGSON, H. *O riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

38 ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. FGV, 1999.

e experimenta um prazer que tem como causa a inveja. O risível, por ser um vício que infringe a recomendação do oráculo de Delfos: "conhece-te a ti mesmo". Os que ignoram seu conselho se iludem quanto à fortuna, ao corpo e às qualidades da alma, ao crer que são, respectivamente, mais ricos, mais belos e mais virtuosos do que o são na realidade. A maior parte das pessoas que se desconhecem peca por esta última ignorância e, entre as virtudes, é justamente a sabedoria que a maioria tem a pretensão de possuir[39]. Platão ratifica sua visão negativa do riso no livro III de *A República*, quando diz não ser admissível que se representem homens dignos de consideração sob a ação do riso, o que seria ainda pior quando se representam deuses[40].

Dentro do conceito platônico, a ordem do divino pertence ao ideal, ao imutável, ao único, ao universal, ao eterno, logo não poderia, como o mundo sensível, ser afetada por uma emoção grosseira capaz de desfigurá-la ou de levá-la à perda do controle e da unidade.

Alberti [41]ressalta a distância que se verifica entre a concepção aristotélica e aquela que sobressai do *Filebo* e da *República*. Por conceber a filosofia como prazer puro e forma única de apreensão da verdade, em oposição à ilusão característica das paixões, Platão possui uma visão negativa do riso e do risível por serem prazeres falsos, experimentados pela multidão medíocre de homens privados da razão. Em Aristóteles, porém, a comédia e o cômico não se relacionam de antemão a valores negativos, como o desconhecimento de si e a inveja, que opõem o prazer cômico ao prazer verdadeiro do conhecimento. Apesar de representar as ações de homens inferiores[42], no sentido de que não são deuses, sem semideuses, nem membros da realeza, mas homens comuns, isso não implica uma inferioridade a priori da comédia, que, em termos de criação poética, é tão legítima quanto a tragédia.

39 PLATÃO, [20--], p. 37-40.

40 PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.p.78-79.

41 ALBERTI,1999. p.44-48.

42 FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 39-56.

Pode-se atribuir positividade à comédia a partir de Aristóteles, na comparação que ele faz entre poesia e história. Ele diz que cabe ao poeta dizer não o que aconteceu de fato, mas o que poderia ter acontecido na ordem do verossímil ou do necessário, já o historiador diz o que aconteceu e se prende ao indivíduo particular e a suas ações. Por partir do geral e prender-se ao tipo de coisa que um certo tipo de homem faz por liame de necessidade e verossimilhança; por referir-se, por essa razão, ao universal, a poesia seria algo mais filosófico e mais sério do que a história. Ele ainda diz que, enquanto os poetas trágicos se atêm aos nomes já existentes, os comediógrafos constroem sua história segundo a verossimilhança e atribuem aos personagens nomes tomados ao acaso, tornando a comédia uma evidência do caráter geral da poesia.[43]

Uma possibilidade de leitura que as considerações de Aristóteles[44] sugerem é a de que, sendo mais geral e nomeando seus personagens ao acaso e não com base na tradição, talvez a comédia seja mais representativa dos dramas do homem comum do que a tragédia.

Desenvolvendo a noção aristotélica de que a comédia representa as ações de homens inferiores, Northrop Frye[45] diz que as ficções literárias, no que tange ao enredo, são trágicas quando nelas o herói se isola de sua sociedade e cômicas quando ele se incorpora à sua sociedade. Cada uma das vertentes pode, por sua vez, ser classificada, não moralmente, mas pela força ou ação do herói, que pode ser maior, menor ou igual a nossa. Tal classificação associada ao modo de ficção cômica poderia ser assim articulada: se o herói é superior aos outros homens tanto em condição quanto ao meio, ele é um ser divino, e sua estória é um mito. Se o herói é superior aos outros homens em grau e meio, trata-se do herói da estória romanesca, suas ações são maravilhosas, mas ele é um ser humano. Aqui, o mito propriamente dito passa à lenda, ao conto popular.

43 ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 451.

44 ARISTÓTELES, 1973 .

45 FRYE, 1973. p.39-56.

Se superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural, o herói é um líder. Seu poder é maior do que aquele dos outros homens, mas o que ele faz se sujeita tanto à crítica social como à ordem da natureza. Esse é o herói do modo imitativo elevado, da maior parte da epopeia e da tragédia, e seria o tipo de herói que Aristóteles tinha em mente. O melhor exemplo da comédia imitativa elevada seria a Comédia Antiga de Aristófanes.

Em pé de igualdade com os outros homens e seu meio, o herói é um de nós: sujeito às leis da existência da humanidade comum. Isso equivale ao herói do modo imitativo baixo, da maior parte da comédia e da ficção realística. A Comédia Nova de Menandro seria o exemplo mais próximo do imitativo baixo. Se inferior em poder ou inteligência ao homem comum, de modo que se tem a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo irônico.

Frye[46] observa, também, que, desde Aristóteles, ao longo de 15 séculos, do ponto de vista do receptor de narrativas e dramas, teria havido uma descida da ficção ocidental, no sentido de uma degradação do poder do herói, desde os feitos hercúleos de semideuses até as risíveis desventuras de pobres-diabos entregues ao acaso e à desdita, sem "nada a fazer".

A observação de Frye vem ao encontro da leitura que se fez de Aristóteles de que, mais do que a tragédia, é a comédia o que nos cabe. Leitura que se julga corroborada pela opinião de Millôr Fernandes[47]:

> O livro *Todo homem é a minha caça*, nome inspirado num poema do inglês Pope, mostra minha profunda descrença no ser humano – que eu sou... [...] Heróis nunca me iludiram. Quando caço o homem, [...], e procuro alvejar individualmente o mesquinho, o covarde, o safado, o hipócrita, o corrupto, o incompetente e, coletivamente, a medicina, a política, a psicanálise, o jornalismo, o economismo, com suas pretensões, falhas, fraquezas, egoísmos e sandices [...] não estou

46 FRYE, 1973, p. 39-56.

47 FERNANDES, M. *Millôr definitivo:* a bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 2002. (L&PM Pocket, v. 262).

> preocupado com essas falhas e defeitos insanáveis, mas com o inevitável fim a que isso leva – a desumanidade do homem para com o homem [...]. Mesmo o mais humilde, o 'sacerdote' mais 'santo', a sua vanglória o arrasta, pelo menos, a querer ser "o mais humilde do ano". Estão aí Dom Hélder e Madre Teresa de Calcutá que não me deixam mentir. [...] Humorismo é a visão cética no seu mais profundo sentido. Redentora. Aquela que nos permite, honestamente, variar sobre a imagem cansada e repetir: 'O homem está nu!' [...]. Só o ceticismo integral pode começar a produzir um mínimo de verdade, criar um sentimento de maior aproximação com o outro ser humano assim mesmo como ele é [...]. Não adianta nada toda a minha racionalização, não adianta eu olhar no olho de todo e qualquer interlocutor e saber que cada palavra dele – um imenso código sempre mais complicado – não corresponde a nada do que ele é. O sentido de humor, que me faz ver sempre falho – porque a mim não me vejo de outro modo – me mostra toda a complexidade das relações humanas como uma coisa extraordinariamente engraçada, mesmo quando dramática, mesmo quando odiosa, mesmo quando mesquinha. Pois fora do ser humano a vida não tem enredo. Fora do ser humano não há salvação. Não resisto a um ser humano.

Do que foi visto da relação entre riso e superioridade até este ponto, pode-se resumir que, em Aristóteles, o riso é decorrente da imitação das ações do homem inferior. Já em Platão, a superioridade é própria do homem que evita a paixão do riso, concepção que, de certa forma, permanecerá vigente, até a Idade Média.

Segundo Jacques Le Goff[48], nos meios eclesiásticos medievais, desenvolveu-se um caloroso debate em torno do riso, a partir do questionamento se Cristo riu ou não durante a sua vida humana e da afirmação de Aristóteles de que o riso é próprio do homem. Se Jesus, o modelo a ser imitado pela humanidade, nunca riu, então o riso seria estranho ao homem cristão. Entretanto, em se considerando que o riso

48 Le GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 69-70.

é um traço distintivo do homem, aquele que ri estaria agindo mais de acordo com a sua própria natureza.

Alberti[49] observa que o pensamento ocidental sobre o riso será orientado por essa dupla especificidade do homem, fundamentada no texto aristotélico e nos textos teológicos, ou seja, o riso é a prova da ambiguidade da condição do homem: ser, ao mesmo tempo, superior às coisas e aos animais e inferior ao transcendental e ao eterno. Tal ambiguidade é evocada por Charles Baudelaire[50], em um ensaio de 1855:

> O riso é satânico, é portanto profundamente humano. Representa no homem a consequência da ideia da sua própria superioridade; e, de fato, como o riso é profundamente humano, é essencialmente contraditório, ou seja, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita, miséria infinita em relação ao Ser absoluto de quem possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo destes dois infinitos que se solta o riso.

Uma concepção do humano e do riso tão medieval em seus termos, vinda de um poeta do século XIX, é oportuna aqui para assinalar que o modo cronológico como as ideias estão sendo comentadas não implica que uma concepção posterior sobre o tema tenha eliminado a anterior, nem se tornado melhor ou mais sofisticada, ou seja, espera-se que não haja aqui preconceitos evolucionistas, positivistas, valorativos ou de qualquer outra natureza em relação às teorias.

Retomando, pois, a discussão e encaminhando-a para o século XVI, agora sob o ponto de vista de Bakhtin[51], ele diz que:

> A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, de maneira geral e preliminar, da seguinte maneira:

49 ALBERTI, 1999. p.69.

50 BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*. Almada: Íman edições, [19--]. p. 19.

51 BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC,1987. p. 57-58.

> o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que ao sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo.
>
> A atitude do século XVII e seguintes em relação ao riso pode ser caracterizada da seguinte maneira: o riso não pode ser uma forma universal de concepção do mundo; ele pode referir-se apenas a certos fenômenos parciais e parcialmente típicos da vida social, a fenômenos de caráter negativo; o que é essencial e importante não pode ser cômico; a história e os homens que a encarnam (reis, chefes de exército, heróis) não podem ser cômicos; o domínio do cômico é restrito e específico (vícios dos indivíduos e da sociedade); não se pode exprimir na linguagem do riso a verdade primordial sobre o mundo e o homem, apenas o tom sério é adequado; é por isso que na literatura se atribui ao riso um lugar entre os gêneros menores, que descrevem a vida de indivíduos isolados ou dos estratos mais baixos da sociedade; o riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos. De uma maneira um pouco esquemática, naturalmente, essa é a definição da atitude dos séculos XVII e XVIII em relação ao riso.

As reflexões de Bakhtin[52] atribuem ao riso na Renascença uma forma de concepção de mundo tão importante (ou talvez mais do que) quanto o sério. Alberti questiona essa posição, argumentando que a capacidade do riso de apreender o mundo para além dos limites do pensamento sério, como almeja Bakhtin para o riso renascentista, só seria adquirida em épocas posteriores. Ela argumenta que a positividade do riso desse período é a "ausência de remorso", que

52 BAKHTIN, 1987.

permite que se ria do torpe, da indecência, da deformidade; que se ria da conduta do outro, de sua burrice, do fato de se deixar enganar, o que de certa forma o aproxima daquilo que Bakhtin atribui ao risível do século XVII e XVIII[53].

Tal "ausência de remorso" possibilita a modificação do sentido da noção de superioridade. Se antes, como queriam Platão e a teologia cristã, o homem superior era o que não ria, agora, graças à "licença para rir do outro", será permitido rir para castigar os costumes.

Esse será o argumento usado por Molière[54] para solicitar junto ao rei a liberação de sua peça O Tartufo, proibida por quase cinco anos, por mostrar a Igreja de forma ridícula e depreciativa:

> Se a finalidade da comédia é corrigir os vícios dos homens, não vejo por qual razão haveria privilegiados [...]. As melhores injunções de uma moral séria são menos poderosas, o mais das vezes, do que as da sátira; e nada corrige melhor a maioria dos homens do que a caricaturização dos seus defeitos. É atingir o vício em cheio o expô-lo à zombaria de todos. Não nos causa mossa o sermos criticados; mas não se tolera o escárnio. Queremos ser maus; mas não queremos ser ridículos.

Em torno desse mesmo raciocínio, o de que o homem teme o ridículo e que o riso castiga os costumes, Bergson[55] constrói seu ensaio sobre a significação da comicidade, publicado em livro em 1900,

> Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social [...]. Essa rigidez é a comicidade, e o riso é o seu castigo.

---

53 ALBERTI, 1999, p. 81-118.

54 MOLIÈRE. Prefácio. In: MOLIÉRE. *O Tartufo ou o impostor*. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 42.

55 BERGSON, 2001, p.15

Para além de ser um divertimento superficial ou uma espécie de castigo útil usado para punir os seres inferiores, como querem Molière[56] e Bergson[57], o ponto mais relevante para a positivação do riso que se depreende dessa seção é a proposta de Bakhtin[58], corroborada pela de Millôr[59], de que o riso tem valor de concepção de mundo, capaz de exprimir a verdade sobre o homem em sua totalidade; é um modo de ver o mundo tão ou talvez mais esclarecedor do que o modo sério.

A incongruência

Como foi dito na seção anterior, a violação de uma regra – em termos de desmedida, impropriedade, aproximação de opostos, quebra de expectativa – é um dos elementos do cômico e, como tal, é o fulcro de uma série de análises sobre a questão do riso. Tais análises serão agora organizadas, a partir da palavra-chave incongruência, guardadas as devidas relativizações, com o auxílio, mais uma vez, de Verena Alberti [60] em *O riso e o risível na história do pensamento*.

Do mesmo modo que os estudos do cômico com base na superioridade, as teorias que apontam para algum tipo de incongruência como causa do riso podem ser encontradas desde a Antiguidade.

Na *Poética*, Aristóteles diz que o emprego expressamente desmedido e fora de propósito de metáforas e outros nomes não habituais é um dos traços característicos da expressão cômica. No livro III da Retórica, ele menciona a troca de letras em uma palavra e a troca de palavras em um verso como recursos cômicos, salientando a necessidade de se manterem evidentes os dois sentidos da palavra, o usual e o resultante da mudança. Ao perceber que a palavra modificada pela troca de letra produz efeito diferente do esperado, Aristóteles está introduzindo, na reflexão sobre o riso, um outro recurso

56 MOLIÈRE, 2003.
57 BERGSON, 2001.
58 BAKHTIN, 1987.
59 FERNANDES, 2002.
60 ALBERTI, 1999.

aliado à percepção da incongruência: o fator surpresa ou a quebra de expectativa[61].

Ao se falar do pensamento ocidental medieval sobre o riso, na seção anterior, observou-se que ele seria orientado pela dupla especificidade da condição humana: ser, ao mesmo tempo, superior às coisas e aos animais e inferior ao transcendental e ao eterno. O riso seria a prova da ambiguidade do homem ou, parafraseando Baudelaire[62], seria o resultado do choque perpétuo entre uma grandeza infinita e uma miséria infinita, miséria infinita em relação a Deus, grandeza infinita em relação aos animais. Sendo que onde se lê "ambiguidade" e "choque" pode-se, agora, ler "incongruência".

Essa incongruência não diz respeito apenas a um recurso retórico para enfatizar o cômico na oratória ou na poesia, mas à percepção da peculiaridade da condição humana como sendo incongruente. Tal concepção ainda prevalece em estudos sobre o humor mais atuais, conforme as reflexões de Simon Critchley[63], em *On humor:*

> A incongruência do humor ressalta a excentricidade da situação humana em relação a si mesma e à natureza. O humor causa rachaduras no elo que une o ser humano a sua irrefletida existência cotidiana. No humor, assim como na ansiedade, o mundo torna-se estranho e desconhecido ao tato. Quando rio ou mesmo quando sorrio, eu me vejo como o estranho animal que sou e começo a refletir sobre o que antes eu considerava garantido.

Baudelaire, em 1855, e Critchley, em 2002, estão de acordo quanto à incongruência da condição do homem, mas diferem quanto à natureza daquilo que ocupa os pólos entre os quais o homem se encontra (se é que o lugar que ele ocupa é mesmo o meio). Para Baudelaire, o homem está entre Deus e os animais, logo o problema

61 ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. p. 199 (Clássicos de Bolso).

62 BAUDELAIRE, [19--], p. 19.

63 CRITCHLEY, S. *On humour.* London: Routledge, 2002. p. 41. Tradução nossa.

se coloca em termos de se ter um corpo e uma alma. Critchley[64], por sua vez, pensa o problema em termos de se ter um corpo e se ser um corpo, o humor explora o conflito que existe entre os aspectos físicos e "metafísicos" de ser humano. O que faz rir, ele aposta, é o retorno do físico sobre o metafísico, quando a pretensa sublimação trágica do humano derrapa no cômico, o que talvez seja ainda mais trágico.

A novidade, nessa altura da exposição de teorias sobre o riso, não é o afastamento da noção de riso de superioridade, que de resto continuará, de alguma forma sempre presente, como, por exemplo, nas piadas racistas, machistas ou feministas. A modificação se dará na perspectiva de que o riso deixará de ser apenas um objeto a ser pensado e começará a integrar-se ao processo de pensar. O prazer do risível estará na possibilidade de alargar as ideias. O risível começará a inserir-se no domínio do entendimento como agente de seu alargamento. Se, antes, o desafio era compreender o riso como objeto passível de ser apreendido pelo entendimento, agora, trata-se de pensá-lo como vinculado à atividade de entendimento. Segundo Alberti[65], contudo, essa mudança não é simples, porque, se, por um lado, o contraste cômico vai permitir o alargamento do conhecimento, por outro, no entanto, o risível vai continuar limitado à falsa verdade como a moda, os costumes, a superstição e a impostura. Continua prevalecendo a separação entre os objetos passíveis de serem ridicularizados e aqueles cuja perfeição absoluta impede o contraste ou o germe do ridículo: Deus, a religião, a verdade e a virtude.

As teorias mais representativas do século XX, tomando como critério mais o seu conteúdo do que a cronologia, são as que fomentam a noção do riso como um modo de ampliar o pensamento, de alargar a visão de mundo:

> É preciso que, de vez em quando, descansemos de nós próprios, olhando-nos de cima e de longe e, com o longínquo da arte, rir ou chorar de nós e por nós mesmos: é preciso descobrirmos o herói e também o louco que se dissimulam

64 CRITCHLEY, 2002, p. 43.

65 ALBERTI, 1999, p. 159-160.

> na nossa paixão do conhecimento; sejamos felizes, de vez em quando, com a nossa estupidez, para que possamos continuar felizes com a nossa sabedoria! E é precisamente porque, no fundo somos pesados e sérios, e antes pesos do que homens, que nada nos faz melhor do que o chapéu do bobo: temos necessidade dele perante nós próprios, precisamos de toda a arte exuberante, flutuante, dançante, trocista, infantil e venturosa, para não perder essa liberdade que nos coloca acima das coisas e que nosso ideal exige de nós.[66]

A contradição ou a incongruência humana que Baudelaire[67] expunha em termos de um eterno embate entre uma grandeza infinita em relação aos animais e uma miséria infinita em relação a Deus, Nietzsche[68] coloca em termos do herói e do tolo que habitam o homem; não se trata mais de um homem entre duas forças externas infinitamente maiores ou menores do que ele, mas de dois aspectos contraditórios do humano dentro do humano.

De Baudelaire a Nietzsche, assiste-se, a uma gradativa "despotencialização" dos protagonistas do drama humano, seja ele real ou representado, e à consequente "normalização", no sentido de nivelamento, da incongruência da condição humana, incongruência como fonte de riso, que é o que interessa aqui. Para Baudelaire[69], o riso nascia do espetáculo oferecido pelo ente, quase sobre-humano, atormentado entre ser Deus ou fera. Em Nietzsche[70], o ser humano traz em si o herói e o parvo e pode fazer uso da tolice para manter a sabedoria, pode rir de si mesmo para não perder a necessária liberdade sobre as coisas. Já em Beckett[71], por exemplo, não parece que categorias como "herói" e "parvo" façam muito sentido. Não parece haver liberdade

66 NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2006. p. 103, §107.

67 BAUDELAIRE, [19--].

68 NIETZSCHE, 2006.

69 BAUDELAIRE, [19--].

70 NIETZSCHE, 2006.

71 BERGSON, 2001, p.7-15.

sobre as coisas, não é ao imitar coisas, bichos[72] ou plantas[73] que o ser humano se torna ridículo, isto acontece exatamente quando ele tenta agir como um homem.

Desse ponto de vista, a normalização ou nivelamento da incongruência significa entender que não se está acima ou abaixo de nada, que qualquer ação que se faça, tola ou sábia, não vai mudar o "acaso de toda a existência"[74], que talvez não haja mesmo "nada a fazer"[75] e, talvez, apenas "a comédia nos convenha"[76].

Essas ponderações, realmente lúgubres para um estudo de humor, estão longe de propor um fim niilista para a discussão da incongruência, muito longe disso, o que se quer depreender daí é uma crítica às razões sempre postas em jogo para justificar o riso – seja ela o castigo aos costumes ou a percepção sagaz das contradições intrínsecas do ser humano – e uma espécie de licença para o que Cleise Mendes [77] defende como o "direito a rir da besteira", contra todas as exigências para que o riso seja sempre crítico, reflexivo ou nobre, pois se existe algo que desafia o pensamento, diz ela, não é o chiste ou a piada inteligente, é aquilo que fora dos limites momentâneos da gargalhada tem valor irrisório, que é, exatamente, "a besteira cômica".

O prazer de rir da besteira cômica, desafiando as prescrições do "bom-gosto e do bom-senso" para que a comédia seja séria e só faça rir em nome de alguma causa nobre, é defendido também por Freud[78], em seu estudo sobre os chistes. Ele diz que o prazer no nonsense advém de se poder escapar das imposições da razão e da lógica. E em virtude de o processo educativo restringir, na criança e no jovem, todo uso da linguagem que não esteja de acordo com o

72 Cf. PROPP,1992., p. 66-72.

73 CRITCHLEY, 2002, p. 58-59.

74 ROSSET, C. *Logique du pire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993. p. 173.

75 BECKETT, S. *Esperando godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. 9.

76 DÜRRENMATT, F. Apresentação da obra. In: DÜRRENMATT, F. *A visita da velha senhora*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. X.

77 MENDES, 2001, p. 128-130.

78 FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 8).

pensamento lógico e a distinção entre verdadeiro e falso, a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura.

O que vale ressaltar, em termos de positividade do humor, desses últimos autores citados é o afastamento das razões desqualificadoras e/ou punitivas do riso para dar lugar ao prazer de rir, que é o assunto da próxima seção.

A catarse

Já tendo considerado as questões da superioridade e da violação da regra (incongruência), a análise se volta agora para os aspectos da comicidade que, ao garantir ao espectador, ou ao leitor, uma distância segura do drama, fazem com que, em lugar da simpatia, ocorra a derrisão.

De maneira análoga ao que se deu com os outros dois aspectos tratados, os estudiosos do riso divergem quanto ao que ocorre entre a comédia e o seu público. Há os que são partidários de uma espécie de apatia crítica, acreditando que, na comédia, a plateia permanece indiferente, analítica, julgando friamente o comportamento desviante que merece ser ridicularizado. Outros negam essa indiferença racional perante o riso e creem que a comédia suscita emoções diferentes, mas tão intensas quanto o temor e a piedade da tragédia.

Entre os defensores do riso indiferente, destaca-se Bergson[79] e seu *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. O autor considera que um dos aspectos fundamentais para se entender o riso é que ele se faz acompanhar da insensibilidade, que a comicidade se produz na indiferença, tendo como maior inimigo a emoção. A comicidade dirige-se à inteligência pura e, para produzir o seu efeito máximo, ela exige algo como "uma anestesia momentânea do coração". E diz também que essa inteligência, para saborear o cômico que se lhe dirige, deve permanecer em contato com outras inteligências. O isolamento

79 BERGSON, 2001, p. 2-5.

torna insossa a comicidade. O riso precisa de eco, é algo que necessita do grupo para ser devidamente desfrutado.

Em oposição à formulação bergsoniana de que a indiferença é condição indispensável ao riso, encontra-se o trabalho de Cleise Mendes[80], *A gargalhada de Ulisses: um estudo da catarse na comédia*. No resumo dessa obra, ela diz entender catarse como uma experiência estética, circunscrita e atualizada no espaço-tempo de um pacto lúdico proporcionado pelo drama, capaz de mobilizar ao mesmo tempo a inteligência e a emoção, e parte para estudá-la na comédia. Recusando o pré-requisito da "anestesia momentânea do coração" como necessário ao efeito cômico, a catarse cômica é entendida como uma forma de conhecimento capaz de ativar não apenas a apreensão lógico-racional, mas também o repertório de emoções, imagens, conceitos, afetos e valores do receptor. Sendo assim, o processo catártico deve ser compreendido dentro do espectro das paixões humanas, em seu estreito vínculo com os aspectos éticos e sociais nele implicados.

Entre os aspectos teóricos da comicidade que a autora discute, estão alguns dos pré-requisitos que Bergson propõe para o cômico: a insensibilidade e a cumplicidade. Sobre a primeira, que ela chama de "falácia da insensibilidade", ela argumenta que Bergson confundiu o distanciamento de determinadas emoções com a imagem de um espectador reduzido à pura inteligência. Ao afirmar que o riso exige o banimento de qualquer reação afetiva, ele está, na verdade, referindo-se a emoções bem determinadas: a piedade e o medo. O riso bergsoniano requer a exclusão de qualquer simpatia pela personagem, requer uma separação entre sensível e inteligível, entre mente e coração, implicando "[...] uma alternância inconciliável entre 'rir de' e 'sentir com' vistos como movimentos excludentes de afastamento e aproximação segundo a presença/ausência de identificação com a personagem"[81].

Quanto à cumplicidade, ela acontece quando o espectador "indiferente" do cômico afasta-se do objeto risível e aproxima-se dos

80 MENDES, 2001, p.vii.

81 MENDES, 2001, p. 42-45.

demais observadores, igualmente neutros, promovendo a comunhão de inteligências. Este movimento simultâneo de afastamento, pela derrisão, do que é estranho e de aproximação dos iguais reitera a utilidade e a significação social do riso. Quanto a esse aspecto, Mendes observa que, embora Bergson se refira aí ao contágio do riso no sentido da reunião concreta, física, de espectadores num mesmo local, essa ideia de cumplicidade pode ser aprofundada aplicando-a à situação do receptor isolado. Melhor do que dizer que as pessoas riem em grupo, seria reconhecer que aquilo que ri em cada pessoa – quando ela ri – é o grupo, querendo dizer que o comediógrafo aposta numa certa comunhão de valores que estão circunscritos a um dado perímetro social, a uma "paróquia". Não significa, entretanto, que as pessoas tenham transformado-se provisoriamente em puras inteligências, mas justamente o contrário; esse tipo de riso, longe de ser um exercício crítico, é um riso "por contágio", cúmplice de conceitos e preconceitos grupais[82].

Mendes[83] adverte que o que Bergson denomina "a emoção" são apenas os afetos recomendados pela catarse aristotélica, piedade e terror; sua teoria, centrada no espectador insensível, não leva em consideração as emoções suscitadas pela comédia, mas apenas aquelas que ela deve evitar. Mas reconhece o fato de que o efeito cômico parece exigir que o espectador não se deixe imantar pelo drama da personagem e dele mantenha uma distância estratégica. Admitindo, provisoriamente, que Bergson tem razão em associar o efeito cômico ao bloqueio de certas e determinadas emoções, a autora ressalta que o distanciamento do espectador e a própria obra cômica são construídos conjuntamente. Isso se inicia desde o momento em que o comediógrafo, para conter ou minimizar sua própria simpatia para com a personagem-alvo do ridículo, escolhe um específico conjunto de traços para compô-la.

O que daí se pode concluir é que a boa receita de comédia deve incluir o passo de "isolar", em meio à alma da personagem, o sentimento que se lhe atribui e fazer dele "um estado parasita dotado de

---

82 Ibid.,loc.cit.

83 Ibid., p. 35-51.

existência independente"[84], para impedir a empatia do espectador. Ou seja, a etapa da "insensibilidade" bergsoniana é necessária para se obter a antítese das emoções da tragédia aristotélica. É preciso não se compadecer das personagens e não se aterrorizar diante das consequências de falhas que são, afinal, levianas, superficiais já que não acarretam morte ou perda considerável, apenas a punição do ridículo[85].

Embora Mendes esteja de acordo com Bergson quanto a ser necessário afastar o terror e a piedade para se criar o contexto ótimo para a recepção da comédia, ela critica a noção de que a neutralização destes dois afetos específicos reduza o espectador à pura inteligência. Segundo ela, os autores de comédia, de Aristófanes ao besteirol, tanto quanto os das formas não-cômicas do teatro, jamais se dirigiram à pura inteligência, ao julgamento frio do espectador. A ideia de uma recepção puramente intelectual, sem interferência afetiva, é um mito racionalista, cujo objetivo é conferir uma suposta nobreza ética ao ato de se rir de alguém[86].

O fato de, por séculos a fio, críticos e teóricos acreditarem na função social, ética e mesmo terapêutica da exposição aos vícios originou a noção de um circuito fictício de produção e recepção da comédia, tendo de um lado um comediógrafo plenamente consciente do corretivo cômico que aplicará às falhas de comportamento de sua paróquia, e, do outro, a plateia de intelectos rejubilando-se em vingar-se daqueles que se desviam das normas de convívio tão caras a todos. Esse modo de interpretar a relação entre o cômico e sua plateia, preconizando o isolamento da identificação e a consequente anulação da participação afetiva do espectador, reduz o fenômeno catártico a um processo puramente intelectivo. Tal ficção traduz o receio de enxergar as paixões em jogo na catarse cômica, pois uma coisa é rir, outra bem diversa é aceitar as razões por que se ri. Estas

84 BERGSON, 2001, p. 105.

85 MENDES, 2001., p. 53-54.

86 MENDES, op. cit, p. 60.

podem assustar o observador, e ainda mais se ele tiver um alto conceito das motivações humanas e, principalmente, das suas próprias[87].

O que não se quis ver nessas razões é que a insensibilidade em relação ao objeto não significa que a plateia seja uma observadora impassível, controlada pelo intelecto. Muito pelo contrário, é justamente por estar salvaguardada pelas estratégias do cômico e, consequentemente, não sofrer com a personagem, que ela pode dar livre curso a seus impulsos libidinais e agressivos. É possível supor a existência de um elemento sádico nesse jogo, no sentido de não se tratar apenas de bloquear a empatia, mas de deliciar-se com o sofrimento alheio, de obter prazer com a dor do escravo ou súdito do ritual orgíaco. É uma questão de se reduzirem os castigos físicos à exposição ao ridículo. E nem é preciso reduzir tanto assim, basta pensar em todas as surras, quedas e tombos que sofrem infalivelmente alguns personagens da comédia, das farsas populares e do humorismo televisivo, para o puro deleite do espectador. O que se pode concluir com isso é que o impedimento da piedade e do terror é pré-requisito para dar lugar a outro tipo de paixões. Se o gênero trágico explicita e ritualiza o luto e o sofrimento, o gênero cômico parece lançar mão de um alto grau de disfarce dos afetos em jogo[88].

Não há dúvidas quanto à necessidade de isolamento das emoções tradicionalmente associadas ao efeito trágico para que o efeito cômico possa ocorrer. O equívoco está em confundir estas emoções – piedade e terror – com toda e qualquer participação afetiva do receptor da comédia. É necessário, pois, afastar a ideia sedimentada do espectador neutro, dotado de "inteligência pura", pois ela representa um empecilho ao reconhecimento do fenômeno catártico próprio da comédia. Melhor dizendo, ela representa uma barreira para a compreensão de qualquer obra de ficção, uma vez que nenhuma delas é partilhada ou coproduzida por intelectos puros, o que torna ainda mais curiosa a persistência da ideia de um espectador da comédia

87 MENDES, p. 61-62.

88 Ibid., p.62-63.

superior e impassível, mesmo depois de ter recebido um golpe mortal de Freud em sua teoria sobre os chistes[89].

Os chistes servem ao propósito inconsciente de satisfazer a um instinto – libidinoso ou hostil – perante um obstáculo, que pode ser uma norma social ou uma repressão psíquica; driblando essas barreiras, os chistes obtêm prazer de fontes que de outra forma seriam inacessíveis. Eles funcionariam, então, como um disfarce, através do qual se pode dar vazão, de modo socialmente aceito, a impulsos obscenos e hostis, que, sem a máscara, seriam repugnantes ou reprimidos[90].

Aceitando-se os argumentos freudianos da ambiguidade constitutiva do efeito chistoso – a intenção consciente de fazer rir por uma razão inconsciente agressiva ou obscena –, é forçoso admitir a presença das emoções no processo cômico. O que se precisa é afastar emoções bem determinadas, talvez todas as que tenham relação com compaixão e medo, mas não as que estão associadas à hostilidade e à libido. Para reintroduzir a participação afetiva na catarse cômica e chegar à positividade das emoções suscitadas pela comédia, Mendes parte da ideia de que o terror e a piedade, na catarse trágica, não são emoções a serem somadas unidirecionalmente num mesmo vetor, mas sim afetos que se equilibram dialeticamente, permitindo ao mesmo tempo aproximação e distanciamento. É necessário, pois, que haja um equilíbrio das duas forças, uma distância ótima entre o cognoscente e o cognoscível, para que o acontecimento catártico ocorra.[91]

Buscando, em Aristóteles, os afetos compatíveis com o efeito cômico, Mendes salienta que, na Retórica, a paixão oposta ao medo ou temor é a confiança. Suas características são a distância, em relação ao que pode fazer mal, e a superioridade, em relação ao que, não pode fazer mal, porém o mais importante na comédia é a confiança que acontece justamente porque um dano ou perigo cresceu a ponto de ser temido para depois ser superado. Seria essa a função do suspense cômico, bem como das cenas de reconhecimento que trazem o alívio ao desfazer mal-entendidos, desacertos e incongruências.

89 MENDES, 2001. p. 65-66.

90 FREUD, 1996a. p. 100-102.

91 MENDES, op. cit., p. 67-72.

Para os que subestimam um dano a ser infligido no universo cômico – crendo que ele não suscitaria efetivo temor, por não passar de um lance a mais no jogo da comédia –, bastaria imaginar um final diferente para certos enredos consagrados (como em *O Mercador de Veneza*, *Tartufo* e *O Auto da Compadecida*) e ver que esses perigos (respectivamente, dar a vida em pagamento de uma dívida; ser privado dos bens, da respeitabilidade e do amor da família e resignar-se a uma existência miserável, sob o arbítrio dos poderosos) são, na maioria das vezes, bastante dolorosos caso não se dissolvessem como um pesadelo graças à sorte, à providência ou, mais frequentemente, ao uso da astúcia[92].

Quando se faz uso da astúcia contra alguma ameaça aterradora ou obstrutora, isto proporciona um sentimento de triunfo, algo como um grau superlativo de confiança e de autoconfiança, que se pode chamar de júbilo. Foi pela astúcia que Ulisses escapou de ser devorado pelo ciclope Polifemo, usando uma pele de carneiro e um jogo de palavras – "Meu nome é Ninguém" – e deu, o que parece ter sido, a primeira gargalhada da literatura ocidental. Esse riso de quem escapou à morte não pelo valor guerreiro, como Aquiles, mas sim pela burla engenhosa, fez surgir, desde Homero, um novo tipo de herói. Aquele que representa o talento humano de jogar com o que dispõe – uma brasa incandescente, um jogo de palavras – de garantir sua sobrevivência e seu prazer tirando proveito dos cochilos do, aparentemente sólido e invencível, dragão da realidade[93].

Esse riso de triunfo sobre um dano iminente, associado ao sentimento de autoconfiança e superioridade que gera no espectador, que é característico da comicidade, parece ter sido compreendido e expresso com a clareza por Nietzsche:

> Quando se considera que por centenas de milhares de anos o homem foi um animal extremamente sujeito ao temor, e que qualquer coisa repentina ou inesperada o fazia preparar-se para a luta, e talvez para a morte, e que mesmo depois, nas

92 MENDES, 2001, p.73-83.

93 Ibid., p. 84.

> relações sociais, toda a segurança repousava sobre o esperado, sobre o tradicional no pensar e no agir, então não deve nos surpreender que, diante de tudo do que seja repentino e inesperado em ação, quando sobrevém sem perigo ou dano, o homem se desafogue e passe ao oposto do temor: o ser encolhido e trêmulo de medo se ergue e se expande – o homem ri.[94]

Se o júbilo e a simpatia parecem ser facilmente perceptíveis no processo catártico da comédia, o mesmo não se dá com a inveja, que talvez seja menos reconhecível, por ser menos confessável. E, afinal, pergunta Mendes[95], por que invejar uma personagem cômica? O que há de invejável nesse herói sem poder e sem força, que, ao expor seu ridículo, expõe o que há de finito, limitado e pequeno no humano? O que se pode cobiçar neste anti-herói que se acha mais sábio, mais forte, mais poderoso do que realmente é? Justamente a sua inconsciência. O que contribui para torná-lo ridículo – a ignorância de seu pedantismo, avareza, burrice etc – é o que vai transformá-lo numa criança aos olhos dos espectadores, livre para agir para fora e além dos limites de um padrão adulto de comportamento. Ao agir de modo louco e irresponsável, ao dizer bobagens e coisas absurdas, a personagem cômica parece manter intacto o patrimônio lúdico da infância, mencionado por Freud, e que o espectador sente ter perdido para a coerência e a seriedade das exigências sociais. De certa maneira, toda personagem cômica é uma criança grande, no sentido de acreditar e agir como se fosse maior, mais forte, mais bela, mais sábia do que realmente é. E a plateia, ao rir desse adulto pueril esperneando contra a realidade e agindo, ao mesmo tempo, de modo livre e ridículo, ao contrário do que Bergson[96] afirma, não quer corrigi-lo ou curá-lo pelo riso, mas na verdade tem inveja dessa loucura e deseja frui-la através da comédia. Tal como na tragédia, a

94 NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 119, §169.

95 MENDES, 2001.p.85-90.

96 BERGSON, 2001.

personagem cômica parece funcionar como a vítima de um sacrifício ritual, amada e odiada, fonte de simpatia e júbilo tanto quanto alvo de pulsões erótico-agressivas.

Seja fruto das “afecções da alma”, como quer Platão no Filebo, ou de “impulsos reprimidos”, como quer Freud, as paixões desencadeadas pelo efeito cômico podem provir de tendências tão opostas – permitindo o jogo estético-receptivo entre proximidade e distância, atração e repulsão – quanto provêm o terror e a piedade. Reconhecer a presença dessas paixões é o primeiro passo na investigação dos afetos próprios da catarse cômica. Dando continuidade à investigação de tais paixões e analisando os conceitos de alto e profundo, baixo e superficial, associados, tradicional e respectivamente, ao gênero trágico e cômico, Mendes[97] defende o justo valor comédia tal como ela é e, relembrando o fato de que a avaliação crítica da comédia sempre esteve submetida a valores próprios da ótica de gêneros trágicos e sérios, ela afirma que a comédia não tem como se elevar ou se aprofundar para atingir algum tipo de validação estética, pois está não é sua via de ação. Pelo contrário, uma de suas características marcantes é trazer o lúdico à superfície, é explicitar constantemente seus meios e procedimentos, é denunciar propositalmente não apenas os disfarces da plateia, mas também as máscaras que o próprio dramaturgo utiliza para apontar estes disfarces. A comédia exibe-se integralmente como artefato, brinquedo, jogo; a técnica cômica baseia-se numa recusa de ocultação de qualquer significação profunda e misteriosa. Por isso pedir à comédia que seja profunda, é impor uma exigência que lhe é, como forma artística, estruturalmente estranha. Neste sentido, ela acrescenta:

> Louvar o mérito de um comediógrafo exclusivamente pelo teor de tragicidade oculta em sua obra – procedimento usual na crítica de teatro e cinema – é algo assim como elogiar as plumas de um cão. Seria mesmo divertido parafrasear Aristóteles e transportar para o juízo da comédia sua afirmação

97 MENDES, 2001, p.107.

> dirigida à tragédia, ou seja, que 'dela não há que extrair toda a espécie de prazeres, mas tão só o que lhe é próprio'.[98]

No intuito de valorizar a comédia exclusivamente pelo que lhe é próprio, Mendes cita a obra de Mikhail Bakhtin, cujo mérito, primeiramente, está em, sobre as bases do realismo grotesco, restabelecer a legitimidade do rebaixamento como princípio artístico:

> Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.[99]

Um segundo aspecto relevante na obra de Bakhtin[100] é a percepção de que o riso grotesco sofre um empobrecimento a partir do século XVII, assinalando uma mudança de paradigma na avaliação da comicidade e do riso. Este que, da Comédia Antiga até o Renascimento, foi considerado como "dom de Deus" e privilégio do homem (Aristóteles), remédio do corpo e do espírito (Hipócrates) e principalmente como concepção de mundo, diferente da visão séria, mas não inferior a ela, terá, a partir do século XVII, o seu domínio limitado a abrigar os vícios dos seres inferiores e a ser visto como

98 MENDES, 2001, p.107.

99 BAKHTIN, 1987, p.19.

100 MENDES, 2001, p.111-112.

algo ora frívolo ora diabólico, no máximo justificado como castigo útil aos desvios da norma social.

Entre os estudos críticos e teóricos que defendem o "bom-gosto" e propõem uma "evolução" do riso bárbaro até uma comédia elegante, é reiterada a ideia de que, quanto mais afastada do corpo, da terra, da materialidade, maior o valor artístico de uma comédia. Esta hierarquia se estabeleceu não apenas entre os limites do trágico e do cômico, como marca superior e inferior nos diferentes graus de excelência dos gêneros dramáticos, mas também no interior das próprias formas de comicidade. Nesse domínio, há uma gradação que vai do baixo cômico ao humor, que é valorizado por ser um modo de enunciação leve, agudo, sutil e inteligente[101].

O humor, com o seu requintado jogo de palavras e de ideias, busca o riso inteligente e atrai todo o mérito crítico devido a sua idealidade, ou seja, a seu (suposto) afastamento das exigências do corpo, o que remete à observação de Bergson[102] quanto ao cuidado dos tragediógrafos em neutralizar o corpo de suas personagens a ponto de os heróis de tragédia não beberem, não comerem, não se agasalharem e, se possível, nem se sentarem. Sentar-se no meio de uma fala seria lembrar que se tem um corpo, quando são os movimentos da alma que devem estar em evidência, e todo desvio de atenção para o peso da matéria corre o risco de infiltração cômica. Esse corpo diáfano, veículo quase incorpóreo de conteúdos morais, intelectuais e espirituais superiores, é a imagem dramatúrgica mais afastada da espessa corporalidade dos agentes cômicos. Compreende-se, portanto, a defesa que faz Bakhtin da vitalidade do baixo cômico popular e de sua desqualificação do humor em termos de uma espécie de riso reduzido[103].

Já sob a perspectiva da ética da comédia, a concepção de mundo que tem sido perpassada, desde a Antiguidade, é que o ridículo parece estar exatamente na atitude de afastar-se do cotidiano, do terreno, dos aspectos concretos da existência, da vida no que tange

101 MENDES, op. cit, p. 141-142.

102 BERGSON, 2001, p. 39.

103 MENDES, 2001. p.142-143.

às suas necessidades físicas e corporais. Faz, talvez com razão, da figura do sábio distraído, alheado da terra e do corpo, um alvo fácil do riso e um tipo costumeiro no painel da comédia[104].

O *modus operandi* do cômico não abre mão da referência à materialidade, ao corpo, ao baixo. Porém o baixo é menos o que é representado (vícios, desvios, falhas, obscenidades etc.) do que um certo "ângulo de visão". O modo de ver do cômico, por olhar de baixo, desconfia de tudo que está no alto, de tudo que é excessivamente grave ou solene, e busca puxar para si tudo que caia no seu ângulo de visão. A ação cômica, portanto, não retrata o que é inferior na ética dos comportamentos ou na posição de poder das personagens, mas provoca um movimento irresistível que a tudo derruba, porque está sendo puxado para baixo pela força desse olhar desestabilizador[105].

Para esse desejo de rebaixamento que excita o poder da comédia, Bakhtin[106] sugere que "cansa olhar para cima, é necessário baixar os olhos. Quanto mais poderosa e duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provocam o seu destronamento e rebaixamento".

A degradação, que parece ser um traço consensual presente em diferentes teorias do cômico, foi um gesto constantemente investido de uma finalidade superior, educativa, moral, como uma forma de validar o perigoso poder desestabilizador do olhar cômico, contra o qual nada parece estar suficientemente a salvo. Contudo, é possível considerar que a força cômica, enquanto força, tem como impulso único exercer-se, manifestar-se, apropriar-se de um aspecto do real e dominá-lo segundo suas próprias leis, e para isso não cessou de colocar em ação, em cada época e lugar, renovadas formas dramáticas, sempre cambiáveis, sempre em mutação perante o desgaste decorrente do atrito com outras forças[107].

104 MENDES, 2001, p. 143-145.

105 Ibid., p.147-150.

106 BAKHTIN, 1987, p. 266-267.

107 MENDES, op. cit., p. 150.

O que Mendes[108] buscou identificar na comédia e na sua catarse não foi a presença recorrente de determinados temas e técnicas, mas sim a existência de um método de representação que provoca um determinado tipo de recepção. Esse método consistiria em desconfiar sistematicamente de todas as verdades dadas como garantidas, valendo-se, para isso, da fantasia, do inverossímil, da negação da causalidade. Com isto, o que o cômico, assim como o jogo e a pornografia, se propõe é à diversão, opondo-se, assim, à conversão própria do trágico, do erotismo e do sagrado.

O modo cômico de responder ao mundo representa uma espécie de desvio de rota que remete à infância, que zomba das verdades absolutas, parodia os discursos sérios; representa uma fugaz fantasia de triunfo capaz de exorcizar fantasmas e preencher a falta e o desejo. Na catarse cômica, pode-se abandonar momentaneamente a verticalidade que a todos crucifica e paralisa no embate das falas autoritárias que descem contra as vozes ressentidas que se elevam. O cômico talvez seja uma saída, ainda que transitória, dessa trágica rede de acusações e ressentimentos [109].

A busca de tantos fiadores para defender a positividade do modo humorístico de ver o mundo é necessária, porque ainda prevalece a ideologia de que a verdade e o saber são da ordem do sério[110].

A última afirmação de Mendes aponta um caminho para fazer a ponte entre essas reflexões teóricas e a invisibilidade do humor escrito por mulheres no Brasil, quando ela diz que buscou identificar na comédia não a recorrência de temas e técnicas, mas a existência de um método de representação que põe em cheque verdades e garantias através da diversão, definindo assim o método do cômico.

A força de tal método consiste em desequilibrar as verdades tradicionalmente aceitas e, como disse Millôr, mostrar que o pé do santo é de barro e que o rei está nu. Para as mulheres, tomar tal

108 MENDES, 2001, p. 332-334.

109 Ibid., p. 332.

110 NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: NEVES, L. F. B. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.p. 47-57.

atitude significa quebrar as regras da posição passiva e subordinada, que lhes foi conferida por séculos.

No que tange ao humor escrito por mulheres, quando os compiladores não levam em consideração essa produção para suas antologias ou quando teóricos e colunistas vêm a público dizer que as mulheres não sabem reconhecer nem fazer humor, estão passando ao largo de sua capacidade de desconfiar e zombar das verdades, de parodiar os discursos sérios e, também, de se divertir com isso, como se verá nos capítulos seguintes.

A mulher e o humor: a pedra de Sísifo náo cria limo

A mulher pode ser definida como um homem inferior. Aristóteles (Filósofo grego, 384-322 a.C.)

As mulheres em geral não apreciam arte alguma, não as conhecem e não têm talento nenhum. Jean-Jacques Rousseau (Filósofo suíço, 1712-1778)

[A mulher] sofre de uma miopia intelectual que lhe permite, por uma espécie de intuição, ver de uma maneira penetrante as coisas próximas; o seu horizonte, porém é limitado, escapa-lhe o que está distante. Arthur Schopenhauer (Filósofo alemão, 1788-1860)

Uma mulher que exerce sua inteligência torna-se feia, boba e macaca. Pierre-Joseph Proudhon (Sociólogo francês, 1809-1865)

A diferença fundamental entre as faculdades intelectuais de ambos os sexos é folgadamente comprovada pelos resultados obtidos, sempre que superiores nos homens, seja qual for o nível de dedicação, tanto quanto eram requeridos sagacidade, razão e imaginação, ou o mero uso dos sentidos e das mãos. Charles Darwin (Fisiologista inglês, 1808-1882)

Dizemos que as mulheres têm menos interesses sociais que os homens e que entre elas a faculdade de sublimar os instintos torna-se mais débil. Sigmund Freud (Psicanalista austríaco, 1856-1939)

A conspiração masculina não pode explicar todos os fracassos femininos. Estou convencida de que, mesmo sem restrições, jamais teria havido algum Pascal, Milton ou Kant femininos. Camile Paglia (Escritora americana, 1947)[111]

111 FERRAZ, S. (Org.). *Dicionário machista*. 2 ed. Londrina, PR: Campanário, 2002. Grifo nosso.

Essas são algumas, entre outras dezenas de frases do gênero, compiladas por Selma Ferraz, no *Dicionário Machista*. A inserção de meia dúzia delas como epígrafe deste capítulo serve para mostrar como, ao longo da história, em diversos campos de atuação, apesar das evidências do que a mulher faz, há sempre quem o negue ou, caso se admita que ela o faz, há sempre quem se apresse em fazer a ressalva de que ela não faz bem o bastante. Relutou-se, na verdade, em inseri-las porque a leitura contínua dessa enfiada de pérolas da misoginia milenar causa um certo desconforto. Todas soam tão datadas, tão cafonas no seu machismo embolorado, que é difícil acreditar que ainda continua vigente o costume de fazer afirmações do tipo; "[as mulheres] podem muito bem passar sem o incrível senso de humor típico de nós homens", frase do colunista Fabio Hernandez[112], autor do *blog O homem sincero* da revista *Época*, em seu texto *As mulheres não são engraçadas*. Inspirado no artigo de Christopher Hitchens, *Por que as mulheres não são engraçadas*[113], que será comentado mais adiante neste capítulo, Hernandez[114] afirma que, nos Estados Unidos, "a lista das comediantes mulheres talentosas não preenche os dedos de uma mão". E quanto ao Brasil, ele se pergunta: "Que comediante realmente brilhante a televisão brasileira produziu? E o cinema? E a imprensa?". E, em seguida, passa a citar os nomes dos humoristas que ele considera geniais: Péricles, alguns caras do *Pasquim*, Zé Simão, Chico Caruso, Chico Anysio, Golias, Zeloni, os caras do *Casseta*. E desafia quem achar que ele não tem razão a "atirar pedras", mas "só com argumentos e mais que isso nomes".

O fato de o autor estar tão interessado no humor das mulheres no Brasil e não mencionar um nome sequer suscita conjecturas. Por que será que ele não citou entre as comediantes brasileiras (ou que atuam como comediantes): Berta Loran, Dercy Gonçalves, Nair Belo, Zezé Macedo, Cláudia Rodrigues, Regina Casé, Maria Clara Gueiros,

---

112 HERNANDEZ, F. As mulheres não são engraçadas. *Época*, São Paulo, n. 518, 19 abr. 2008. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/>. Acesso em: 5 jun. 2008.

113 HITCHENS, 2007.

114 HERNANDEZ, 2008.

Marisa Orth, Ingrid Guimarães, Heloísa Perissé, Márcia Cabrita, Fabiana Carla, Tatá Werneck? Por que será que, mesmo sendo colunista de uma revista semanal, ele nunca se deparou com Patricya Travassos, Leila Ferreira, Gisela Rao, Fernanda Young? Por que será que, mesmo escrevendo para a internet, ele nunca ouviu falar em Cibele Santos e Pryscilla Vieira? Certamente não é por desconhecê-las, uma vez que, sendo colunista de uma revista de circulação nacional, ele deve ser uma pessoa informada. É mais provável que seja uma provocação, como indicam seu desafio e sua opinião de que Hitchens[115], além de ser um provocador brilhante, está certo quando diz que as mulheres não são engraçadas.

Afirmações como as de Hernandez e Hitchens são comuns nos estudos sobre a relação entre a mulher e o humor, sendo que a recorrência dessa espécie de "São Tomé" da capacidade humorística das mulheres é apenas um dos obstáculos que elas têm enfrentado no seu processo de afirmação, como este capítulo pretende, ainda que parcialmente, mostrar.

Questões sobre a relação entre a mulher e o humor

Para além do tema comum, humor de mulheres, os estudos utilizados para a confecção deste capítulo, principalmente os de Regina Barreca[116], Gail Finney[117] e Nancy Walker[118], possuem alguns aspectos em comum que também se fazem presentes neste trabalho, quais sejam:

a. A adoção do termo "humor produzido por mulheres" ou "humor escrito por mulheres" em lugar de humor feminino ou feminista;

---

115 HITCHENS, 2000.

116 BARRECA, 1988, 1996; BARRECA. R. *They used to call me Snow White, but I drifted:* women´s strategic use of humor. New York: Penguin Books, 1991.

117 FINNEY, 1994.

118 WALKER, 1988.

b. A impressão de estar lidando com um tema pouco explorado no meio acadêmico e cultural onde o trabalho está sendo desenvolvido;

c. A utilização de alguma declaração, normalmente feita por um homem, de que as mulheres não são engraçadas e os motivos pelos quais isto acontece e

d. A constatação de que as mulheres fazem humor apesar de todas as afirmações contrárias.

Vale ressaltar que, embora as duas primeiras e a quarta características fossem inevitáveis, a terceira não o seria necessariamente, caso o jornal *Folha de S. Paulo* não tivesse publicado, no Dia da Mulher de 2007, o artigo *Por que as mulheres não são engraçadas*, da autoria de Christopher Hitchens ambos já mencionados anteriormente, sobre a falta de talento humorístico das mulheres, justamente quando a pesquisa inicial que embasa este trabalho estava em andamento. Desta forma, portanto, este trabalho compartilha, com os estudos mencionados, as quatro características que serão comentadas ao longo do capítulo.

Humor de mulheres ou humor feminista?

O primeiro dos aspectos, como se disse, é que todos os estudos mencionados adotam expressões como *women´s humor, women´s humorous writings,* ou *women´s comedy* para se referir ao humor escrito por mulheres, em vez de expressões como *female humor* ou *feminist humor.*

Com isso, os estudos estão, de certa forma, afirmando que humor de mulheres não é sinônimo de humor feminista, no sentido de questionar os papéis tradicionais atribuídos aos gêneros e propor a igualdade de direitos e deveres para ambos os lados. Mesmo assim, é o humor feminista que responde por uma parte significativa da expressão humorística das mulheres americanas e, às vezes, caracteriza-se por fazer uso do texto de duplo sentido para questionar

alguma situação em que a mulher seja vista de maneira estereotipada ou esteja em desvantagem.

Os textos de Erma Bombeck[119], por exemplo, costumam ser protagonizados por uma dona de casa que quanto mais se esforça, mais as coisas dão errado: os aparelhos não funcionam, as dietas não emagrecem, os filhos não obedecem. Seu objetivo, no entanto, é mostrar que o problema não é tanto a dona de casa, mas o sistema social – incluindo aí a mídia –, que torna a mulher a única responsável pelo bom funcionamento da máquina doméstica e estabelece padrões impossíveis de serem atingidos. Em *A marriage made in heaven or too tired for an affair,* por exemplo, a narradora descreve as expectativas, a rotina, as delícias e as agruras do próprio casamento, que se desenrola de 1949 a 1992, ao longo de cinco décadas de conquistas e retrocessos do movimento feminista. No trecho abaixo, ela comenta o impacto da televisão no casamento e o papel da propaganda na ratificação da ideia absurda de que o sucesso ou fracasso da vida familiar é responsabilidade exclusiva da mulher:

> O impacto da televisão no casamento foi impressionante. Não havia uma só mulher que não se sentisse ameaçada por ela. As refeições eram planejadas em torno dela. A vida social girava em torno de sua programação. O sexo era praticado nos intervalos comerciais. Mas o principal é que as nossas vidas eram pautadas pelo seu conteúdo.
>
> Eu e as outras da minha geração ingeríamos uma dieta semanal de mulheres que passavam o dia inteiro com pérolas e meias-finas e nunca tiveram de lavar um banheiro, e de homens que chegavam em casa, afagavam o cachorro, beijocavam a esposa (ou era ao contrário) e se trocavam para o jantar.
>
> Mas o principal é que os programas femininos – especialmente os comerciais – definiam e reforçavam nossos papéis.
>
> A mensagem era que o sucesso ou fracasso dos nossos maridos era única e exclusivamente responsabilidade nossa.

119 BOMBECK, E. *A marriage made in heaven or too tired for an affair.* New York: HarperCollins, 1994.

> Se ele não tomasse seu café da manhã reforçado, ficaria debilitado e perderia clientes. Se a toalha de banho estivesse áspera, ele ficaria irritadiço no trabalho. E se Deus me livre o chefe viesse jantar e os copos não estivessem absolutamente impecáveis, ele nunca conseguiria a promoção, e tudo por nossa culpa.
>
> Até os homens começaram a acreditar nisso. Um dia desses, meu marido me vem com uma camisa e com um tonzinho irritante: 'Benzinho, eu acho que você esqueceu de esfregar esse colarinho!'
>
> 'Ah, é!' – retruquei – 'Será que não foi você que esqueceu de esfregar o pescocinho?'[120]

O segundo tipo de humor feminista confronta mais abertamente as fontes de discriminação e tende a aparecer durante os períodos de movimentos organizados feministas. Um exemplo desse tipo de humor são as paródias dos argumentos anti-sufragistas, em que a narradora inverte os papéis e utiliza as características "intrinsecamente" masculinas para mostrar que as mulheres também seriam razões suficientes para impedir os homens de votar:

> Por que não queremos que os homens votem
>
> 1. Porque lugar de homem é no exército.
> 2. Porque nenhum homem, verdadeiramente macho, consegue resolver nada se não for através de briga.
> 3. Porque se os homens adotassem métodos pacíficos as mulheres perderiam toda a admiração por eles.
> 4. Porque os homens vão perder seu charme se envolverem-se com questões fora de sua esfera natural de interesse, como fardas, façanhas, armas e tambores.
> 5. Porque os homens são muitos emotivos para votar. Sua conduta nas disputas esportivas e eleitorais mostra bem isso,

120 BOMBECK, 1994, p. 21-22, tradução nossa.

> enquanto sua tendência inata para ceder à força bruta torna-os inaptos para governar.[121]

Embora muito do humor contemporâneo escrito por mulheres seja humor feminista do segundo tipo, muito dele é também andrógino no sentido de que tematicamente é muito semelhante ao humor escrito por homens. Enquanto no período anterior aos anos 1970, as mulheres escreviam sobre como conseguir um marido, hoje elas também escrevem sobre como conseguir um emprego ou uma vaga no estacionamento, o que afeta homens e mulheres.

Infelizmente, o movimento de liberação ainda não realizou plenamente as mudanças radicais que prega nos campos da política, economia e liberdade social, mas a entrada de um grande número de mulheres no mercado de trabalho, os métodos contraceptivos, o declínio da taxa de natalidade e as mudanças na estrutura da família aproximaram os mundos dos homens e das mulheres o bastante para tornar possível que a mulher escreva um tipo de humor que não seja voltado especificamente para as questões específicas de gênero, caso ela assim o queira.

Por essas razões é que se preferiu a adoção do termo "humor produzido por mulheres" em vez de "humor feminino". Esta decisão inspirou-se também no depoimento da escritora Rosa Montero, feito num simpósio internacional sobre a literatura de mulheres, na Universidade de Lima, em 1999. Ela diz que, quando uma escritora escreve um romance protagonizado por uma mulher, todo mundo acha que ela está escrevendo sobre mulheres, mas que, quando um escritor escreve um romance sobre um homem, todo mundo acha que ele está escrevendo sobre a humanidade. A autora afirma que não tem nenhum interesse em escrever sobre mulheres, mas sim sobre o gênero humano, que é composto majoritariamente (51%) por pessoas de sexo feminino. E acrescenta que, por fazer parte deste grupo, a maioria de suas protagonistas pertence a este gênero, do

121 MILLER, A. Why we don´t want men to vote. In: BARRECA, R. *The Penguin Book of women´s humor*. New York: Penguin Books, 1996. p. 395. Tradução nossa.

mesmo modo que a maioria dos protagonistas dos escritores é do gênero masculino. E, por fim, comenta que já é hora de que os leitores se identifiquem com protagonistas mulheres do mesmo modo como, por séculos a fio, as leitoras se identificaram com protagonistas homens, argumentando que este olhar mais permeável e flexível pode nos tornar a todos mais sábios e mais livres[122].

Humor inexistente ou humor invisível?

Essa controvérsia, ainda vigente, sobre que nome dar ao tipo de humor que a mulher faz, por si só é um índice da complexidade das questões aqui envolvidas. A segunda característica presente nos estudos sobre o humor escrito por mulheres é justamente a expressão de um sentimento de pioneirismo, a sensação de se estar aventurando por um território inexplorado, seja do ponto de vista teórico, seja do ponto de vista da reunião de um *corpus* de estudo.

Nancy Walker[123], por exemplo, diz que, quando iniciou os seus estudos sobre o humor, em 1979, com exceção de uma ou outra menção a Dorothy Parker, as mulheres ou não eram citadas ou eram relegadas a notas de pé de página. Pesquisadora e professora da obra de Parker, ela não compreendia por que os estudos sobre o humor americano não falavam dessa e de outras autoras como Jean Kerr ou Erma Bombeck e achava que se tratava do mesmo fenômeno de invisibilidade que já havia impedido as mulheres de serem reconhecidas em outros campos de conhecimento, como a ciência e a música. O que ela acabou por perceber é que a invisibilidade era apenas uma parte do problema, pois o que se negava à mulher era na verdade o próprio senso de humor. A presumida e lamentada incapacidade da mulher para o humor era uma constante não apenas na teoria, mas também nos textos de mulheres humoristas que afirmavam estar escrevendo humor apesar de saberem que as mulheres não eram capazes de tal feito. De Frances Whitcher, em 1840, até Deanne

122 Montero, R. *La loca de la casa*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007. p. 156.

123 WALKER, 1988, p. ix-x.

Stillman, nos anos 1970, as humoristas americanas fizeram humor contrariando a opinião corrente de que elas não eram capazes de fazer o que faziam.

No decorrer de seus estudos, Walker[124] percebeu que, pelo menos nos Estados Unidos, o território não era tão inexplorado assim. Duas antologias de humor escrito por mulheres – *The wit of women* de Kate Sanborn (1855) e *Laughing their way: women´s humor in America* de Martha Bensley Bruère e Mary Ritter Beard (1934) – já tinham sido publicadas com o propósito de refutar a premissa de que as mulheres não tinham senso de humor. A coletânea *The wit of women,* por exemplo, compilada por Kate Sanborn, em 1885, foi uma resposta a um comentário do crítico americano Grant White, na revista *The Critic*, de 1884, de que o senso de humor era uma qualidade dificílima de ser encontrada em mulheres.

De maneira similar ao que aconteceu com este trabalho, guardadas as devidas proporções, Walker[125] relata que a coleta de material, a partir de antologias impressas, foi inicialmente desencorajadora. Em antologias de humor, não foi encontrada nenhuma mulher representada, e, nas coletâneas de literatura escrita por mulheres, encontrou-se a sentimentalidade da prosa e poesia das mulheres do século XIX, caracterizado por um ar de desamparo, confissões mortificantes e ânsia de amor. Apesar do tom lúgubre da maioria da literatura escrita por mulheres à época, Kate Sanborn apresentou uma coleção significativa de textos de humor de autoria feminina. O que não impediu, contudo, que os críticos continuassem negando o humor das mulheres, alegando que o seu caráter não permitia tal coisa. Tão entranhada estava a ideia de que as mulheres não eram capazes de escrever com humor que os textos eram creditados a um homem. A visão da época pode ser resumida em uma citação de Thomas L. Masson[126], exaltando os talentos de Dorothy Parker, “muitas pessoas afirmam que as mulheres não têm senso de humor,

124 WALKER, 1988, p. x.

125 Ibid. p.74.

126 MASSON apud WALKER, 1988, p. 74- 75, tradução nossa.

mas eu não duvido que haja quem lhes negue inclusive o talento de ter filhos”.

Na publicação da segunda coletânea, em 1934, *Laughing their way: women´s humor in América,* de Martha Bensley Bruère e Mary Ritter Beard, as autoras acreditam que muita coisa tenha mudado desde a primeira antologia e que não seja mais preciso negar a suposição de que as mulheres carecem de senso de humor. Infelizmente isso não é verdade. Walker[127] observa que esses precedentes, por assim dizer, vão permanecer ignorados, no sentido de que não legitimam a produção de humor como uma coisa apropriada para mulheres. Como é o caso, por exemplo, da poeta Edna St. Vincent Millay, que escrevia *sketches* satíricos com o pseudônimo de Nancy Boyd, na década de 1920, porque receava que a sua reputação fosse associada ao humor. Um outro caso exemplar é o de Deanne Stillman, coeditora da coletânea de humor escrito por mulheres, *Titters* (1976), e autora de *Getting back at dad* (1981), uma coletânea dos seus próprios ensaios humorísticos. Stillman sempre quis escrever humor, mas achava que isto não era próprio para mulheres e por isso escrevia paródias para a revista *Mad* com o pseudônimo de “Dean” em vez de “Deanne”.

É curioso que, na década de 1920, Edna St. Vincent Millay escrevesse humor usando um pseudônimo feminino, para proteger sua ambição maior de ser poeta, e que Deanne Stillman, nos anos 1960, disfarçasse-se em um pseudônimo masculino para escrever humor, por achar a tarefa inapropriada para mulheres. Isso mostra que o avanço no tempo não significa necessariamente um avanço nas ideias.

O problema, segundo Finney[128], é que nesse ínterim houve uma mudança radical na vida e perspectiva das mulheres nos Estados Unidos por conta da Segunda Guerra Mundial e do rápido crescimento dos subúrbios, o que levou muitas mulheres americanas “de volta para a cozinha” para se realizar como esposa e mãe, negando em muitos aspectos os avanços em direção à igualdade que tinham sido conseguidos no início do século XX. A suburbanização da sociedade

127 WALKER, 1988, p. 4-5.

128 FINNEY, 1994, p. 3-4.

americana e o fenômeno do aumento do número de mulheres perseguindo carreiras profissionais criaram a impressão de que uma nova era de liberdade para as mulheres estava de fato começando, mas o humor das mulheres escrito entre as décadas de 1920 e 1960 indica que nada essencialmente tinha mudado: no casamento em que o casal trabalhava, apenas a mulher era responsável pelas tarefas domésticas; nos anos 1950, os eletrodomésticos, teoricamente projetados para economizar tempo nas tarefas da casa, apenas aumentaram a expectativa em relação à *performance* da dona de casa, e o isolamento virtual das mulheres nos subúrbios promoveu o gênero do humor doméstico que mostra a mulher interagindo mais com receitas do que ideias. O tema básico desse humor pós Segunda Guerra consiste em uma narradora recontar, com certa dose de autodepreciação, suas caóticas tentativas de atingir o padrão da dona de casa ideal, ditado por mulheres mais velhas, maridos, propaganda e revistas femininas.

É só a partir da década de 1970 que as feministas americanas vão promover a revisão do cânone em praticamente todas as áreas, tentando não apenas resgatar a literatura e a experiência das mulheres, mas também desenvolver lentes mais equilibradas em termos de gênero para se enxergar não apenas a arte, mas a própria vida[129].

A motivação básica das mulheres que escrevem, e das humoristas em particular, é a necessidade de ser levada a sério como uma pessoa intelectualmente capaz de perceber e expressar os absurdos, as incongruências do mundo. Como os exemplos de Edna Bombeck, Deanne Stillman e Edna St. Vincent Millay sugerem, o humor da mulher é um índice dos papéis e valores das mulheres e particularmente da sua relação com a realidade cultural americana. Ser uma mulher humorista nos Estados Unidos tem sido problemático em aspectos que estão intimamente relacionados à história das mulheres: a tensão entre intelecto e feminilidade, as esferas separadas do masculino e do feminino, o *status* da mulher como minoria e o poder transformador da visão feminista. Nas palavras de Frances Whitcher[130]: "era uma coisa séria ser uma mulher engraçada", ela

129 WALKER, 1988, p. 5-10.

130 WHITCHER apud WALKER, 1988, p. 6-8.

se referia não apenas à reação cultural negativa à humorista, mas também à força que impele as mulheres a tentar tirar o seu humor da nota de rodapé e levá-lo para o centro da página.

A sensação de pioneirismo para quem se embrenha nesse campo vem do fato de que a história do humor de mulheres nos Estados Unidos e sua relação com a cultura convencional daquilo que se considera próprio de mulher compartilha alguns dos elementos do próprio humor, principalmente a ironia. Apesar da publicação de uma série de antologias voltadas exclusivamente para o humor de mulheres em suas diversas manifestações em verso e em prosa, isto permanece como uma tradição invisível mesmo para aqueles que se dedicam ao seu estudo. As razões pelas quais isso acontece são complexas, fruto de uma série de fatores aparentemente desconexos dentro da história cultural americana: alguns de teor sociológico, como o surgimento da classe média, a migração em massa para os subúrbios nos anos 1950; outros de ordem política, a proibição do voto feminino até os anos 1920, a exclusão da mulher de uma série de profissões até recentemente; a hegemonia masculina no mercado editorial e também os pressupostos, de certa forma ainda vigentes, sobre a in/compatibilidade entre a mulher e o humorismo. A ironia central está justamente no fato de apesar de estarem escrevendo e publicando textos humorísticos há mais de 150 anos, ainda permanece vigente a ideia de que as mulheres não têm senso de humor. E esta tradição permanece ignorada até mesmo por mulheres humoristas que, na década de 1970, acreditavam que eram pioneiras numa área na qual não havia ainda uma tradição feminina[131].

De certa forma, isso não é surpreendente, uma vez que as mulheres têm atuado em muitas profissões sem saber que estão dando continuidade a uma herança estabelecida por gerações de mulheres, herança esta que sanciona sua contribuição e permite que elas sintam-se participantes de um processo contínuo de criatividade feminina. Nos Estados Unidos, contudo, essa invisibilidade no campo literário causa estranheza pelo fato de a literatura ter sido um campo

131 WALKER, 1988, p. 8.

no qual a participação feminina foi aceita, ainda que considerada, em muitos casos, uma literatura menor. Ela não sofreu a restrição que outras profissões sofreram, como a medicina e o direito. A questão é que o humor é diferente. O humorista vai de encontro aos valores publicamente aceitos da cultura, ele mostra que os pés dos santos são de barro, diz que não apenas o imperador está nu, mas também estão o político, o piedoso e o pomposo. Para as mulheres, tomar tal atitude significa quebrar as regras da posição passiva e subordinada, que lhes foi conferida por séculos de tradição patriarcal, e revelar as vergonhas, hipocrisias e incongruências da cultura dominante. Ser uma mulher e humorista é confrontar e subverter o próprio poder que mantém a mulher impotente e, ao mesmo tempo, correr o risco de confrontar justamente aqueles de quem ela é dependente. O delicado equilíbrio entre poder e impotência é a questão central dos temas e das formas do humor que a mulher escreve. Esta literatura tem descrito uma miríade de aspectos da vida das mulheres, empregando os estereótipos mais comuns relacionados às mulheres, justamente para ridicularizá-los e mostrar seus absurdos e o seu perigo[132].

Publicado oito anos depois do livro de Walker, a compilação *The Penguin Book of women´s humor,* de Regina Barreca[133], traz na sua introdução, novamente, o registro de comentários sobre a exiguidade de páginas que, supostamente, teria um livro com humor escrito por mulheres. A invisibilidade de uma porção significativa do humor americano é um testemunho da exclusão da mulher do poder, e as próprias mensagens do humor cotidiano são frequentemente eloquentes afirmações da subordinação feminina. E acredita-se que isso, ressalvadas as devidas diferenças, valha tanto para a conjuntura americana quanto para a brasileira, onde a falta de reconhecimento da expressão humorística das mulheres é ainda mais acentuada, conforme tem sido comentado desde a introdução deste trabalho. É curioso conjecturar se este não-reconhecimento e/ou desqualificação do humor que a mulher escreve e o tratamento muitas vezes jocoso que se dá à questão, como os comentários de Fábio Hernandez

132 WALKER, 1988, p. 9.

133 BARRECA, 1996.

comprovam, seriam tão tolerantemente aceitos caso se tratasse de um outro grupo reivindicativo qualquer.

Humor negado ou renegado?

Outra característica dos estudos sobre o humor escrito por mulheres, como se disse, é a presença de epígrafes, citações e referências a homens, escritores, críticos, filósofos ou cientistas, que afirmam e explicam categoricamente por que as mulheres não têm senso de humor. Regina Barreca[134] cita William Congreves, Reginald Blyth e J. B. Priestly; Gail Finney[135] cita Schopenhauer, Bergson, Freud e Reginald Blyth; Nancy Walker cita Siriol Hugh-Jones, das revistas *Punch* e *Tatler,* que diz que toda mulher espirituosa é automaticamente suspeita e, portanto, é melhor não colocar os dedos por entre as grades da jaula quando for jogar amendoim para ela[136].

Pelo visto, há mais de cem anos de declarações documentadas tentando negar a compatibilidade entre mulher e humor, e outros tantos de estudos e antologias tentando afirmar que eles são compatíveis. E ao que parece sempre vai aparecer um novo porta-voz para anunciar a impressionante falta de humor das mulheres. O arauto da vez, como se vem anunciando, é o escritor inglês Christopher Hitchens. No artigo *Por que as mulheres não são engraçadas?*, ele afirma textualmente que as mulheres não têm senso de humor e arroga para si a tarefa de explicar por que razão isto acontece[137].

Antes mesmo de tentar questionar a pertinência de quaisquer dos motivos enumerados por Hitchens, e a maioria deles é bastante questionável, o artigo em si, o esforço empreendido já leva a perguntar: por que o riso da mulher incomoda tanto? Se de fato a mulher não tem senso de humor, se ela é incapaz de perceber o ridículo das coisas, se o seu riso é apenas um reflexo amestrado para agradar

134 BARRECA, 1988.

135 FINNEY, 1994.

136 WALKER, 1988, p.78.

137 HITCHENS, 2007.

o homem, por que sairia Hitchens dos seus cuidados para negá-lo com tanta veemência? A impressão que se tem é de que, depois de conquistadas a consciência, a inteligência, a liberdade sexual etc., o humor é uma espécie de novo eterno bastião que as mulheres vão precisar escalar para fazer jus ao direito de saber e fazer rir.

Mencionando, explicitamente, por duas vezes, que o humor é sinal de inteligência, e dizendo que a mulher é mais terna, romântica, mística, sentimental, impressionável, o autor parece estar querendo negar a ela um velho direito há muito conquistado: o de raciocinar. Justiça seja feita a Hitchens[138], no entanto, porque no ímpeto de diminuir o cérebro feminino, ele também minimiza o capital órgão masculino, quando diz que a natureza equipou os homens com armamentos muitos parcos para impressionar o sexo oposto. E já que esta, segundo ele, é a principal tarefa que um homem precisa desempenhar na vida, a solução é fazer a dama dar risada.

Foi a necessidade de fazer o sexo feminino rir, continua Hitchens[139], que ajudou a desenvolver o senso de humor dos machos, sendo estes, em média e como um todo, mais divertidos do que as fêmeas, porque eles não têm outra saída senão ser engraçados. Entre os elogios que se fazem ao homem, figura a capacidade histriônica. Entre as ofensas que se podem dirigir a um homem – ser ruim de cama, de trabalho e de direção –, a pior de todas é dizer que ele não tem senso de humor. A mulher, por ter o mundo a seus pés, não tem necessidade de ouvir tal coisa.

O artigo cita, como prova dos argumentos do autor, uma pesquisa, realizada na Universidade de Stanford, em que foram mostradas 70 charges a 10 homens e 10 mulheres, cujos resultados indicaram que: “As mulheres pareceram ter menos expectativa de recompensa, que, no caso, era a parte final da piada. Assim quando chegavam a essa parte ficavam mais gratificadas com ela”[140]. Donde Hitchens conclui que as mulheres demoram mais a entender a piada, ficam mais gratificadas quando isto acontece e são mais rápidas em identificar

138 HITCHENS, 2007, p. E4.

139 Ibid., loc. cit.

140 Ibid., loc. cit.

o que não acham engraçado. E, por fim, comenta que, se elas têm dificuldade em entender as piadas, não surpreende que sejam menos capazes de fazê-las, embora não sejam totalmente destituídas de humor, afinal se elas não se sintonizassem com ele como poderiam rir das piadas masculinas?

Como o artigo não traz nenhum exemplo das charges que foram utilizadas nas pesquisas, a impressão que se tem é que o autor está tirando conclusões apressadas. Supondo que, no tal estudo mencionado por Hitchens, as charges escolhidas correspondam a uma amostra significativa do universo de piadas correntes na sociedade sobre a relação entre os gêneros, boa parte delas terá provavelmente conotações machistas. Sendo assim, o fato de as mulheres terem menos expectativa de recompensa no final da piada pode não ser devido à falta de entendimento, mas ao fato de serem elas particularmente o alvo de muitas dessas charges.

Corroborando a impressão de que as conclusões de Hitchens parecem ser tendenciosas, vale citar um estudo, intitulado *Explorando paradigmas: o estudo de gênero e senso de humor perto do final do século 20*, realizado por Lampert e Ervin-Tripp[141]. Os pesquisadores iniciam o artigo criticando algumas pesquisas da área de ciências sociais que, para realizar estudos comparativos entre duas populações em busca de diferenças genuínas entre elas, acabam escolhendo métodos que, na melhor das hipóteses, distorcem as diferenças e, na pior, criam aparência de diferença onde na verdade não existia nenhuma.

A crítica não é apenas sobre a falta de rigor da pesquisa, mas sobre o fato de que a escolha do método e dos paradigmas da pesquisa já molda o seu resultado final sem que os responsáveis se deem conta disso. Os pesquisadores acrescentam que isso é um problema evidente no estudo do humor, particularmente no estudo das diferenças de gênero na apreciação do humor. E especialmente problemático, segundo eles, é o corpo de pesquisa sobre o humor dos gêneros que

141 LAMPERT, D. M.; ERVIN-TRIPP, S. M. Exploring paradigms: the study of gender and sense of humor near the end of the 20th century. In: WILLIBALD, R. (Ed.). *The sense of humor:* explorations of a personality characteristic. Berlin: Mouton de Gruyter, 1998. p. 231-270.

se baseia na apresentação de piadas e cartuns impressos a homens e mulheres, em ambiente de laboratório, para ver se as preferências diferem em relação ao humor, principalmente em relação a temas relacionados à sexualidade e à agressividade[142].

Esse tipo de pesquisa, segundo o artigo, traz uma série de problemas, entre os quais os mais sérios são: a falta de contexto social, o uso de material não representativo, a ausência de um paralelo entre o humor em público conduzido pela pesquisa em laboratório e o humor privado utilizado por homens e mulheres no seu discurso do dia a dia[143].

Os autores explicam que o principal problema em relação à falta de contexto social é o fato de que, embora homens e mulheres divirjam em sua apreciação das piadas de laboratório, a razão principal para a divergência pode não ter nada a ver nem com as diferenças na apreciação pessoal do tema e nem na estrutura da piada em si, mas sim com o fato de que – como Freud percebeu há cem anos – o significado da piada é frequentemente construído dentro de um contexto social e, sem este contexto, homens e mulheres são forçados a confiar em sua experiência prévia para guiar o seu entendimento. Na medida em que a experiência de mundo de homem e de mulher é diferente, os dois sexos diferem na sua apreciação da piada, não simplesmente porque um grupo gosta dela mais do que o outro, mas porque, de fato, eles estão lendo duas piadas diferentes[144].

Para se ter uma ideia do que isso significa, vale citar uma experiência, mencionada no mesmo trabalho, em que grupos de homens e mulheres narram suas piadas favoritas. Entre as mulheres, uma das favoritas era: "Mary Jane vinha andando pela rua quando apareceu um cara e mandou que ela tirasse a roupa. Mary Jane caiu na risada porque sabia que sua roupa não ia dar pra ele". Segundo o estudo, pelo fato de as mulheres serem mais conscientes dos perigos de um estupro, esse tipo de piada faz com que elas riam dos seus medos e simbolicamente controlem uma situação que de outra

142 LAMPERT; ERVIN-TRIPP, 1998, p. 232.

143 Ibid., p. 232.

144 Ibid., p. 232.

forma seria incontrolável. Já os homens acham essa que esta piada é simplesmente uma tolice e preferem aquelas que lidam com o medo da castração, como esta:

> Um cara acorda de manhã com um gorila no telhado, liga pro zoológico e fala: 'Meu amigo, tem um gorila no meu telhado'. O encarregado responde: 'É, ele escapou ontem à noite, mas o senhor não se preocupe que eu já estou mandando alguém aí pra resolver o problema'. Chega o guarda do zoológico na casa do cara com uma jaula, um cachorro, um porrete e uma espingarda e diz: 'Olha, eu vou subir no telhado e derrubar o gorila com o porrete, o cachorro vai agarrar ele pelo saco e arrastar pra dentro da jaula, aí você corre e fecha a porta da jaula, ok?' O cara responde: 'Tá, mas pra que a espingarda?'. O guarda diz: É pro caso do gorila me derrubar primeiro, aí você atira no cachorro'[145].

Nesse caso, segundo a experiência, as mulheres nunca se identificam com o guarda e tendem a simpatizar com o gorila ou dizer que não entenderam a piada[146].

Tendo como objetivo mostrar os muitos fatores que podem interferir na compreensão de piadas e, com isto, contra-argumentar a ideia que as mulheres sejam menos capazes de entendê-las, essa digressão também explica, de certa forma, por que os homens também encontram dificuldades em entender o humor que as mulheres fazem. Só que em vez de admitir esta dificuldade, muitos preferem desqualificá-lo. É o que Hitchens[147] faz quando afirma que, embora algumas mulheres sejam capazes de ser grandes humoristas, há mais humoristas mulheres péssimas do que humoristas homens péssimos.

A opinião dos críticos, mencionados até este ponto do trabalho, quanto ao humor feito pelas mulheres suscita a ideia de que ele é trivial, tolo, indigno de atenção séria, não chegando, enfim, aos pés daquele escrito pelos homens – e caso ele seja realmente bom, então

145 LAMPERT; ERVIN-TRIPP, 1998, p. 248

146 Ibid., loc.cit.

147 HITCHENS, 2007, p. E4.

é sua autora que deve ter algum problema. Esta desvalorização, por parte dos homens, do humor feito pelas mulheres se dá por duas razões mais ou menos óbvias. Uma delas, ratificada pelo artigo de Lampert e Ervin-Tripp[148], é que muitas vezes o texto da mulher é analisado a partir do gosto, dos critérios e do cânone masculino. A outra, ratificada pelas ideias de Barreca[149]e Montero[150], é que as mulheres escrevem fora do local de poder e autoridade e tratam de temas do seu cotidiano, como menstruação, gravidez, parto, filhos, marido, sexo. Coisas que, para os críticos, parecem desprovidas de propósito.

Partidário de uma espécie de noção de que "se a mulher é normal, o humor é péssimo, e se o humor é bom, então a problemática é a mulher", Hitchens[151] diz que a maioria das boas humoristas ou é gorda, ou é lésbica, ou é judia, ou as três coisas juntas. Segundo ele, as lésbicas querem o mesmo que os homens: conquistar as mulheres. E o humor judeu, autodepreciativo e angustiado, é quase masculino por definição.

Para além do politicamente incorreto da afirmação, ela é, particularmente, curiosa, porque a recíproca pode ser verdadeira. Os humoristas homens não são exatamente modelos de beleza (basta pensar em *Os Três Patetas*, Danny de Vito, Woody Allen, no contexto de Hitchens, e Jô Soares, Costinha, *Os Trapalhões*, num contexto mais local); muitos deles, no contexto de Hitchens, são judeus, e um recurso usado à exaustão pelos humoristas do sexo masculino, de quase qualquer contexto, é o de imitar os trejeitos mais estereotipadamente afetados dos *gays*.

Quanto à autodepreciação, isso também é considerado uma das marcas do humor escrito por mulheres, como pode ser exemplificado pelas observações de Leila Ferreira[152]:

148 LAMPERT; ERVIN-TRIPP, 1998.

149 BARRECA, 1988, p. 5-6.

150 MONTERO, 2007, p. 156.

151 HITCHENS,op. cit., p. E4.

152 FERREIRA, L. *Mulheres:* por que será que elas...?. São Paulo: Globo, 2007. p. 152-153.

> Do pescoço de galinha às pernas de leitoa, passando pelo bumbum articulado, as mulheres têm sido implacáveis com elas próprias. Ampliamos nossos defeitos, inventamos defeitos que não existem e, além disso, usamos um vocabulário para nos descrever que não destinaríamos a nosso maior inimigo. 'Estou uma bruxa hoje', dizemos com naturalidade. 'Comi feito uma vaca', 'estou um elefante de gorda', 'estou a cara do bonequinho da Michelin, com esse tanto de pneus', 'olha que lixo que está meu cabelo', 'estou acabadaça [...]' , 'minha pele está detonada', 'eu embagulhei depois dos quarenta', 'minhas coxas estão parecendo a superfície de Marte, de tanta celulite.' É com essa delicadeza que nos referimos a nós próprias.

Outro aspecto que Hitchens[153] comenta é que o humor masculino prefere que a piada seja às expensas de alguém, enquanto o terno coração das mulheres gostaria que a vida fosse doce e justa. Nisto ele pode ter alguma razão, porque, de fato as mulheres parecem menos prontas a rir do embaraço e da dor do outro, pelo menos na vida real. Barreca[154] diz que as mulheres seguem uma espécie de "regra do humor humanitário", cujo lema é evitar rir de pessoas em situações dolorosas e embaraçosas, principalmente se elas são irreversíveis. Na ficção não é bem assim, como alguns cartuns de Maitena e alguns contos de Dorothy Parker e Clarice Lispector, entre outras, podem exemplificar.

Voltando a Hitchens[155], ele diz (e repete) que o humor é sinal de inteligência, e que as mulheres creem ou são levadas a crer que podem parecer ameaçadoras se aparentarem inteligência, mas faz a ressalva de que é possível, também, que alguns homens não queiram que as mulheres sejam engraçadas, porque eles as querem como plateia e não como concorrentes. Embora haja uma reserva imensa e transbordante de insegurança masculina que seria facílima de ser explorada pela concorrência – próstata, pênis, coração -, ele

153 HITCHENS, 2007. p. E4

154 BARRECA, 1996, p. 13-14.

155 HITCHENS, op. cit, p. E4

prontamente acrescenta que isto é engraçado quando comentado pelos homens, não pelas mulheres.

"Facílima de ser explorada" é fácil de dizer. Como o próprio Hitchens[156] salienta, a insegurança masculina só é cômica entre seus pares. Regina Barreca [157]diz, na introdução de sua antologia, que a escritora canadense Margaret Atwood uma vez perguntou a um grupo de mulheres, em uma universidade, por que elas sentiam-se ameaçadas pelos homens, ao que elas responderam que tinham medo de ser surradas, estupradas e assassinadas por eles. Na vez dos homens, eles disseram que tinham medo que elas rissem deles. Não é difícil nem exagerado imaginar o risco que correm as incautas que se aventuram a explorar "a imensa e transbordante insegurança masculina".

Outro sinal da falta de humor nas mulheres, ele observa, é não saber rir da própria decadência física[158]. Pelo que se viu em Leila Ferreira[159], algumas mulheres até que conseguem fazer isso, mas, de fato, não é fácil para mulher lidar com a aparência, talvez porque elas sejam mais cobradas neste sentido. Rugas, cabelos brancos e barrigas avantajadas são, nos homens, sinais de maturidade, experiência e prosperidade. Nas mulheres, tais características costumam ser atribuídas a decadência, velhice e desleixo.

Hitchens[160] atribui à proximidade entre as funções reprodutoras e eliminatórias a origem de talvez 50% de todo o humor. Os homens, diz ele, riem mais de obscenidades, sujeiras e coisas estúpidas, eles preferem um humor chulo e infantil, no que ele pode ter alguma razão. Barreca[161] comenta que deve haver alguma relação cromossômica entre masculinidade e gostar de *Os Três Patetas* ou de comédias como *Porkys* e *American Pie*.

É perfeitamente compreensível que as pessoas tenham preferências distintas em termos de humor, há quem adore as *Videocacetadas*,

156 HITCHENS, op. cit, p. E4.

157 BARRECA, 1996, p.7.

158 HITCHENS, op. cit., p. E4.

159 FERREIRA, 2007, p. 152-153.

160 HITCHENS, op. cit.

161 BARRECA, 1991, p. 7.

há quem não entenda o humor de *Sex and the city,* e quem não viva sem *Zorra Total* e *A praça é nossa*. Surpreendente seria que, entre os sexos e justamente no humor, não houvesse diferença de gostos e preferências. O problema é que onde há "humor diferente", Hitchens[162] fala em "humor inferior": "A explicação do engraçado superior dos homens é mais ou menos a mesma do engraçado inferior das mulheres. Os homens precisam fazer de conta que não são os criados. As mulheres, essas astutas, precisam fazer de conta que não são quem manda de fato."

O que se pode deduzir daí é que os homens se divertem para fingir que mandam, e as mulheres se aborrecem para fingir que não mandam. Qual é a lógica desse raciocínio? Que astúcia é essa? Por que as mulheres aceitariam um jogo em que elas perdem duas vezes? E de onde vem essa ideia da qual Hitchens é partidário de que as mulheres não têm senso de humor?

De onde vem o mito da falta de humor das mulheres?

O debate sobre o senso de humor das mulheres está intimamente ligado ao debate geral sobre a sua capacidade intelectual, que ocupou educadores, pesquisadores e cientistas no século XIX. A separação entre as esferas masculinas e femininas, à medida que o século progredia, foi acompanhada por uma ênfase na diferença entre as competências femininas e masculinas de pensar e raciocinar. A lógica, a razão e o pensamento analítico se tornariam províncias masculinas enquanto à mulher foram atribuídos a intuição, o sentimento e a moralidade. As duas idealizações prevalentes da mulher do século XIX, a mulher espiritual e a mãe-terra, eram igualmente desprovidas de intelecto; quer ela levasse o homem para o plano espiritual ou telúrico, as funções e a natureza femininas continuavam intocadas pelo intelecto[163].

162 HITCHENS, op. cit, p. E5.

163 WALKER, 1988, p.80.

Há uma série de outros fatores que interferem nesse debate, e alguns estudiosos, buscando argumentos para corroborar a ideia de que a mulher é menos afeita ao humor, vão buscá-los nas mais diversas áreas do conhecimento humano, da teoria psicanalítica freudiana aos estudos linguísticos.

Dos estudos linguísticos, Walker[164] cita os achados do linguista Robin Lakoff, a partir de pesquisas realizadas em meados dos anos 1970, segundo os quais a mulher sofre discriminação linguística de duas formas: no modo como são ensinadas a usar a língua, evitando palavrões e usando uma linguagem mais polida, e na maneira como são tratadas pela língua.

No caso da língua portuguesa, entre as formas de tratamento pejorativo dado à mulher, registradas no *Aurélio Séc. XXI*, podem ser citados, por exemplo, o fato de que os termos que designam os animais, no masculino, como *galo, touro, cão,* normalmente têm uma acepção positiva, enquanto os seus equivalentes, no feminino, *galinha, vaca, cadela*, têm acepções negativas, associadas à mulher, qualificando-a como leviana e promíscua.

Um fenômeno parecido acontece com alguns compostos formados a partir da palavra *mulher,* como *mulher da vida, mulher da rua, mulher pública*, todos com conotações negativas, enquanto seus equivalentes no masculino têm conotações positivas ou neutras: *homem da rua, homem da vida, homem público*.

Caso curioso é o da palavra *sujeito* que, no *Aurélio Séc. XXI*, possui vinte acepções, três das quais relacionadas à filosofia que o definem como "[o indivíduo] que é capaz de propor objetivos e praticar ações", "o que conhece", "o agente", "a fonte de atividade". Contra apenas uma acepção da palavra *sujeita,* que é apenas "a mulher indeterminada, ou cujo nome se quer omitir", e cuja abonação não é exatamente um exemplo de neutralidade: "saiu de casa, andou pela capital como marceneiro e depois voltou com uma sujeita ruiva que usava uns vestidos escandalosamente decotados". [165]

164 WALKER, 1988.

165 FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio século XXI:* o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Essa discriminação linguística seria, ainda de acordo com Lakoff[166], a razão pela qual as mulheres não fazem piadas, não sabem contá-las, não conseguem entendê-las e pela qual, portanto, elas não têm senso de humor.

Não se vão repetir para Lakoff os contra-argumentos já utilizados para Hitchens, mas vale a pena ressaltar o fato de que muitas dessas piadas têm cunho machista. Ora, se a própria mulher é o alvo preferencial da *punch line,* ela pode ter problemas não em entender a piada, mas com a piada em si. O caráter pejorativo de muitos estereótipos femininos nela veiculados, como a resmungona, a megera, a fofoqueira, a encrenqueira, a dominadora do marido, a burra, justifica a resistência da mulher em rir. Ela pode estar querendo mostrar que não quer ser cúmplice da sua própria derrisão.

Voltando a Walker[167], ela afirma que alguns pressupostos da teoria psicanalítica também são utilizados para justificar uma maior propensão do homem ao humor. Entre esses estudos, ela menciona um artigo da década de 1930, cujo autor, Alfred Winterstein, utiliza como primeira premissa para tais conclusões, a diferença, proposta por Freud, quanto à formação do superego feminino e masculino. Segundo, grosso modo, a teoria freudiana, o superego é o herdeiro do complexo de Édipo e se forma a partir de um duplo movimento psíquico: a renúncia ao amor edípico e o retorno de uma parte da libido ao próprio eu, na forma das identificações maternas e paternas e da formação dos ideais[168]. O menino sai do Édipo ao descobrir a falha no sexo da mulher, quando nele se cristaliza o complexo de castração. No caso da menina, ao descobrir a falha no sexo da mãe, ela reorienta o seu amor para o pai, entrando, assim, no Édipo (ou seja, na segunda fase de amor edípico ao pai) sem que exista uma ameaça que a faça sair, já que não tem mais nada a perder. Por conta desta falta de resolução, considera-se que haja uma falha na formação do superego feminino. Diferentemente dos homens, para os quais o processo é

166 LAKOFF apud WALKER, 1988, p. 86.

167 WALKER, 1988, p. 82-83.

168 FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. v. 19).

mais definido, o que os torna reféns da ameaça de castração e, por conseguinte, das exigências do superego[169].

Como segunda premissa, o artigo utiliza o texto de Freud[170] sobre o humor, definido como o "triunfo do narcisismo", que acontece quando o ego do humorista se recusa a sofrer, sorrindo de suas agruras, graças a um controle momentâneo do superego. Dessas duas premissas, o mesmo estudo conclui que, por estarem mais sujeitos às exigências do superego, os homens teriam mais necessidade de alívio humorístico e, portanto, seriam mais aptos a fazê-lo[171].

Seguindo essa mesma linha de raciocínio e usando as mesmas premissas, uma pergunta poderia ser aqui formulada: se, para que o humor aconteça, é necessário "o superego condescender em capacitar o ego a obter uma pequena produção de prazer"[172] e se, nas mulheres, por estarem menos sujeitas à ameaça da castração, o superego seria mais leniente, elas não seriam, então, mais aptas ao humor?

Talvez a questão não seja tão simples assim. Discutindo o tema do Édipo feminino, em um texto homônimo, contido no ensaio *A mulher e a lei*, Maria Rita Kehl[173] diz que a disparidade das ameaças que pairam sobre o homem e a mulher no complexo de Édipo fez com que Freud indagasse o que forçaria a mulher a deixar de ser incestuosa, infantil, onipotente, a sair do Édipo, portanto, se ela já entra sabendo que não tem nada a perder. Esse "nada a perder", segundo Kehl[174],

> [...] está na origem da formação do superego da mulher, que fica assim tão complacente quanto implacável. Se por um

169 Idem. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos* . Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 273-277. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. v. 19).

170 FREUD, S. O humor. In: FREUD, S. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos:* (1927-1931). 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.p. 165-169. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 5).

171 WALKER, 1988, p. 82-83.

172 FREUD, 1987, p. 169.

173 KEHL, M. R. A mulher e a lei. In: KEHL, M. R. *A mínima diferença*: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

174 Ibid., p. 44-45.

> lado é difícil ameaçar alguém com a perda de um falo imaginário, por outro este imaginário se incorpora ao próprio ser da mulher – seu falo é a feminilidade mesma, e podemos dizer que na rivalidade edípica ela não tem nada a perder a não ser [...] a feminilidade. Nada a perder a não ser tudo o que faz dela uma mulher.

É possível relacionar essa afirmação à questão do humor no sentido de que a mulher pode ter sido levada a evitá-lo ou escondê-lo pelo medo de incorrer nessa perda da feminilidade, em culturas em que a demonstração pública de humor não é considerada apropriada para mulheres.

Essa questão do que é próprio ou impróprio para uma mulher, ou melhor, para algumas idealizações da mulher, cristalizadas em noções como "menina educada", "moça de família", "moça casadoira", "mulher de bem" e "senhora de respeito", talvez seja um dos fatores mais preponderantes por trás da ideia de que a mulher é refratária ao humor.

Walker menciona estudos da área de antropologia que afirmam que, entre os vários métodos que são utilizados em diferentes culturas para controlar e determinar o comportamento das mulheres, tais como o confinamento, a proteção e o método da restrição normativa, é justamente este último o mais complexo. Apesar de parecer o mais liberal, ele na verdade deposita o fardo da obediência às restrições sociais em cada mulher individualmente, exigindo assim que ela seja a censora de seu próprio comportamento. O que está sendo chamado de "restrição normativa" (uma espécie de "superego postiço") é um conjunto de valores e expectativas culturais embutido naquelas noções de "menina educada", "mulher de bem" etc., que incluem, guardadas as devidas diferenças culturais, valores como castidade, gentileza, graça, inocência, bondade, limpeza, brandura, virtude etc. E, além de tudo isso, ela deve aceitar o que lhe dizem sem discutir e permanecer acima de qualquer suspeita ou censura. Em contraste com o confinamento (que mantém a mulher em casa) e a proteção (que exige que a mulher só saia de casa acompanhada),

o método da restrição normativa exige que a mulher internalize o conjunto de regras que ditam o comportamento apropriado da "boa menina", e isso é para a vida toda. A condição de "mulher de respeito" nunca é totalmente atingida, ela precisa ser demonstrada em cada instância da interação social. Estar sob esta constante pressão do comportamento adequado é um fator que tem relação direta com a livre expressão do humor. Tanto é assim que entre si as mulheres costumam dar mais vazão ao seu humor do que quando há homens presentes, daí a invisibilidade do humor para os homens[175].

Finney observa que, num ambiente em que prevaleça essa ideologia do que é próprio ou impróprio para a mulher de bem, como a que se estabeleceu na sociedade americana do século XIX, uma certa passividade, um certo desejo de aprovação masculina e os preceitos da etiqueta das damas são nocivos à produção de humor[176]. Barreca, por sua vez, salienta que este último aspecto ainda persiste na década de 1960, quando não se admitia que uma moça de família entendesse o teor sexual de alguma piada mais picante[177].

Entre as consequências que esse código de conduta pode acarretar, duas são particularmente contraproducentes para o humor. Uma delas é a expectativa de que as mulheres sempre tenham bons sentimentos, ao passo que a comédia necessita de uma dose de agressividade, sátira e zombaria. A outra, inspirada em Bergson[178], é que a comédia necessita do grupo para se manifestar. Estando, por muito tempo, excluída da esfera pública da sociedade, a mulher muitas vezes não esteve aí presente para compartilhar desse aspecto[179].

Por tudo que se disse, conclui-se que liberdade intelectual, independência e senso de humor guardam entre si uma certa interdependência. A percepção e a criação do humor são atividades intelectuais que permitem perceber a ironia e a incongruência de uma situação e, ao mesmo tempo, mantê-las a uma certa distância para ser capaz

175 WALKER, 1988, p. 84-85.

176 FINNEY, 1994, p. 1-2.

177 BARRECA,1991, p.1-5.

178 BERGSON, 2001, p. 4-5.

179 FINNEY, op. cit., p. 2.

de brincar. A visão humorística requer a habilidade de manter duas realidades contraditórias em suspensão simultaneamente – para executar um ato de equilíbrio mental que sobrepõe a visão cômica da vida aos fatos observáveis. A percepção do ilógico requer uma percepção prévia da lógica aceita. E aqueles que negam à mulher o senso de humor estão, na verdade, negando-lhe primeiramente sua capacidade de pensamento lógico[180].

O mito da falta de humor das mulheres, que a esta altura já pode ser entendido como uma falha de percepção de quem não consegue (ou não quer) enxergá-lo, tem uma longa história e, pelo depoimento de Hitchens, está ainda longe de ser derrubado por completo. Essa falha de percepção, por sua vez, explica-se, como já se disse, principalmente porque a maioria dos estudos sobre o humor, no caso do humor americano, foi realizada a partir dos textos de um escritor homem e branco. E é curioso que, nesses textos, mesmo quando o humorista adota a postura do *outsider*, do homem comum ou do pobre-diabo que percebe as loucuras da burocracia ou da tecnologia, ele escreve com a autoridade do *inside*r, da pessoa que potencialmente está na posição de mudar o que julga incorreto, sejam as leis ou a largura das lapelas. Já os escritos humorísticos das mulheres, por serem escritos fora do círculo do poder, evidenciam uma relação diferente com o *status quo*. Por mais absurdas que as normas vigentes pareçam, elas exercem uma força com a qual a mulher muitas vezes tendeu mais a cooptar do que a reagir. É por esta razão que o humor escrito por mulheres tão frequentemente parece ratificar e perpetuar os tradicionais estereótipos das mulheres: a solteirona, a fofoqueira, a esposa resmungona, a dona de casa inepta, a mal-amada, a loura burra[181].

Muitas humoristas, contudo, tentaram mostrar que tais papéis não eram exatamente uma carapuça e tentaram subvertê-los. A dona de casa de Erma Bombeck, por exemplo, não consegue exercer o seu papel à perfeição não porque ela seja incompetente nas tarefas domésticas, mas porque os padrões impostos à “perfeita dona

180 Cf. WALKER, 1988, p. 82.

181 WALKER, 1988, p.11.

de casa" são, simplesmente, impossíveis de serem atingidos[182]; as mal-amadas de Dorothy Parker assim o são porque, muitas vezes, são vítimas da indiferença masculina[183]; a loura burra *Lorelai Lee*, de *Os homens preferem as louras*, de Anita Loos, de burra não tem nada, sua presumida burrice é uma arma que ela usa em proveito próprio, rindo à socapa dos homens que querem "educá-la"[184].

Pelas razões mencionadas anteriormente, quanto ao código de conduta adequado às mulheres, o humor das mulheres era desencorajado em público, mas, no âmbito doméstico, ele florescia. Muito desse humor permaneceu oculto e tem sido trazido a público, através do resgate de autoras de humor nunca publicadas e pelo humor descoberto no trabalho de autoras tidas como sérias como Emily Dickinson e Louise May Alcott, como será visto em Barreca, *The Penguin Book of women´s humor,* na próxima seção[185].

A dificuldade que muitas dessas obras têm em adquirir visibilidade deve-se, principalmente, ao fato de elas relatarem as experiências femininas no âmbito doméstico. O fato de a maioria das mulheres, até meados do século XX, depender financeiramente do marido ou do pai tornava-as obedientes à lei de "não morder a mão que alimenta", fazendo com que o humor produzido por mulheres que tivesse o homem como alvo fosse compartilhado em segredo. Além disso, sendo a casa o universo onde a maioria delas transitava, era sobre a família e os afazeres domésticos que o seu humor versava. Por mais engraçada que seja a comédia da vida privada, ela não consegue concorrer com a sátira do mundo masculino, que abrange o comércio, a política, o direito, os negócios[186].

Aqui, é inevitável a ressalva de que a comédia da vida privada só é considerada "menor" quando escrita por uma mulher, vide o

182 BOMBECK, 1994.

183 PARKER, 1976.

184 LOOS, A. *Gentlemen prefer blondes*. New York: Liveright, 1998.

185 BARRECA, 1996.

186 FINNEY,1994., p. 3

sucesso (18 edições em livro até 1996 e série da rede Globo) da obra homônima de Luis Fernando Verissimo[187].

Como elas fazem humor se não sabem...?

A quarta e última característica comum que permeia, de maneira mais evidente, os estudos de humor aqui utilizados é a constatação de que as mulheres podem até não entender de humor, mas continuam a fazê-lo.

Na antologia *The Penguin Book of women´s humor,* Regina Barreca reúne contos, cartuns, trechos de romances de autoria de escritoras de língua inglesa, cujas obras ou são diretamente humorísticas ou trazem humor de alguma forma. Na introdução da coletânea, ela diz que a apreciação e produção de humor sempre foram consideradas atividades masculinas, como escrever na neve com a urina. Rir e contar piadas não eram coisas apropriadas para mulheres, o melhor era mantê-las longe da política, do sexo e do humor. O problema óbvio é que a mulher nunca esteve a salvo de nada, mesmo tendo sido, teoricamente, mantida afastada do mundo: a caça às bruxas, a morte no parto, a opressão no trabalho não são exatamente exemplos da vida doce e justa de que fala Hitchens[188]. A vida da mulher, obviamente, sempre esteve relacionada ao sexo e à política. Muito do humor produzido por mulheres, quando não explicitamente político, questiona as verdades aceitas do sistema, como a crítica de Erma Bombeck à "perfeita dona de casa"[189]. E quando é explicitamente político, ele satiriza as forças sociais projetadas para manter a mulher no seu "devido lugar", como o exemplo do manifesto "Por que nós não queremos que os homens votem"[190]. Não deve (e não pode) ser surpreendente o fato de a mulher ter sempre feito uso de algum tipo de humor, principalmente como uma ferramenta de sobrevivência

---

187 VERISSIMO, L. F. *Comédias da vida privada*. 18. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

188 HITCHENS, 2007, p. E4.

189 BOMBECK, 1994.

190 MILLER, 1996.

no mundo social e profissional e como uma arma contra os absurdos da injustiça. O fato de sua coletânea reunir cerca de 200 escritoras, do século XVI aos dias atuais, mostra que as mulheres não se tornaram subitamente engraçadas nos anos 1990, assim como não se tornaram ambiciosas nos 1970, nem sexualmente liberadas nos 1960, nem inteligentes em 1890[191].

A despeito dessa rica história, muitos apostaram que um livro sobre o humor escrito por mulheres seria necessariamente fino e curto. O livro, que poderia ter o dobro das 658 páginas, só não ficou maior, segundo a autora, por conta de suas preocupações ecológicas e por alguns editores não permitirem a republicação de algumas obras[192].

Apesar de plenamente capacitadas para exercer e apreciar uma variedade de talentos, sendo o humor um dentre os muitos, só recentemente as humoristas vieram a público para receber merecida atenção, risada e aplauso. De onde vêm essas mulheres engraçadas? De onde elas tiraram coragem para repelir as restrições que dizem que as boas meninas não podem rir e muito menos fazer rir? Muitas escritoras de humor e comediantes têm aparecido, há muitos trabalhos sendo descobertos e, além disso, há o humor a ser resgatado nos textos de autoras consideradas sérias, como Edith Wharton, Emily Brontë, Emily Dickinson, que não são apenas grandes e boas, mas também engraçadas[193].

A conclusão irônica a que se chega é que, para que o humor das mulheres adquira reconhecimento e abrangência, é necessário que ela fale de coisas sérias. Não admira, portanto, que muito do humor feminino europeu e americano aconteça no rastro dos movimentos feministas. A luta pelo voto e pela igualdade de direitos dá à mulher um poder sem precedentes na história. E um certo senso de poder é necessário para a criação do humor, que, por sua vez, gera mais poder para quem o faz[194].

191 BARRECA, 1991, p.1-5.

192 Ibid., loc.cit.

193 Ibid., loc.cit.

194 FINNEY, 1994, p.3.

Os movimentos feministas dos anos 1960 e 1970, por exemplo, vão ajudar a subverter a posição autodepreciativa na qual a mulher se representava na comédia que escrevia até então, criando personagens mais astutas, zombeteiras, dispostas a chocar a audiência, tornando-se, enfim, o sujeito de sua própria comédia.

Entre as décadas de 1980 e 1990, por sua vez, simultaneamente ao crescente volume de comédia e crítica escrito por mulheres nesse período, surge uma espécie de consenso de que há diferenças entre o humor masculino e feminino[195].

Humor diferente por quê?

Uma das primeiras humoristas americanas, Francês M. Whitcher (1814-1852), explica que o problema central da humorista nos Estados Unidos é o fato de que o humor vai de encontro ao que se considera a feminilidade ideal, nos seguintes termos: o humor é agressivo, as mulheres são passivas. O humorista ocupa uma posição de superioridade, a mulher, de inferioridade. Tendo sido repreendida na infância por sua tendência a fazer graça das coisas, ela até certo ponto esteve consciente desse paradoxo e desenvolveu uma estratégia que depois seria usada por outras humoristas: um texto que funciona em dois níveis – um que parece endossar os estereótipos sobre as mulheres e outro que aponta para a origem desses estereótipos em uma cultura que define a mulher em termo de sua relação com os homens[196].

O depoimento de Whitcher mostra que as razões para eventuais diferenças no humor das mulheres são explicadas em grande parte pelas complexas atitudes provocadas pela relação da mulher com a expressão humorística. Embora a apreciação do humor masculino (desde que ele não seja indecente ou obsceno) seja considerada um traço admirável nas mulheres, a criação de humor por mulheres, seja verbal ou escrito, tem provocado muita controvérsia. Seja visto pela perspectiva da psicologia, antropologia, sociologia ou linguística, o

195 Ibid, p. 5.

196 WALKER, 1988, p. 2.

humor está relacionado a poder, autonomia e agressão de maneiras tais que afetam diretamente a relação entre os gêneros[197].

Por conta dessas diferentes formas de lidar com humor, as características que sobressaem do humor escrito por mulheres e que poderiam ser consideradas diferentes da forma como os homens o escrevem podem ser assim resumidas, de acordo com Barreca[198]:

a. as mulheres preferem contar histórias engraçadas, enquanto os homens preferem contar piadas;

b. os objetivos principais da mulher são a comunicação e o compartilhamento de experiências, enquanto o homem quer aparecer e mostrar que é esperto;

c. a comédia feminina é menos hostil, as mulheres tendem a se autodepreciar mais do que desqualificar o outro;

d. o alvo do humor produzido por mulheres é mais o poderoso do que o desprezível;

e. as mulheres costumam rir menos da dor e do embaraço dos outros;

f. as histórias femininas frequentemente são não lineares; o humor das histórias está mais no reconhecimento do que na resolução, mais no processo do que na conclusão, o que se caracteriza por uma ausência de final feliz ou uma absoluta falta de desfecho;

g. a expressão humorística feminina nunca é puramente cômica ou absurda. Mesmo quando ela aponta para a miríade de absurdos que as mulheres foram forçadas a suportar na cultura americana, ela deixa transparecer não o gracejo característico dos poderosos, mas um subtexto de angústia e frustração[199].

197 Ibid., loc. cit.

198 BARRECA, 1991, p. 1-37.

199 WALKER, 1998, p. xii.

Muitos desses aspectos, tais como a falta de linearidade do enredo, falta de desfecho, autorreferencialidade, são observados por Isabel Allegro de Magalhães como tendências predominantes nos textos escritos por mulheres [200].

Humor igual em quê?

Finney argumenta, contudo, que essas diferenças disfarçam outras tantas similaridades existentes entre o humor dos gêneros, entre as quais ela aponta[201]:

a. o uso do grotesco para a representação do corpo risível;
b. o uso da paródia, do discurso dialógico;
c. o uso das experiências, atitudes e valores compartilhados para ridicularizar quem está fora do grupo, no sentido de que os homens riem das mulheres, as mulheres riem dos homens e ambos riem das loiras;
d. a ridicularização dos estereótipos e das normas;
e. a ridicularização de quem foge deles;
f. a troca de papéis como fonte de riso;
g. o uso de agressividade.

Sobre esse último ponto, Barreca salienta que, embora uma certa dose de raiva e agressividade seja, também, um ingrediente do humor escrito por mulheres, há uma diferença na recepção desse humor agressivo quando o autor é uma mulher. Segundo ela, quando o homem expressa raiva através do humor, isso é visto como uma

200 MAGALHÃES, I. A. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, I. A. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995. p. 15-53.

201 FINNEY, 1994, p. 6-9.

demonstração de *presença de autocontrole*, uma vez que ele poderia estar *agindo* de maneira destrutiva não apenas *falando* desta forma. Quando é a mulher quem mostra a raiva, isso é visto como uma demonstração de *falta de autocontrole*, porque não se espera que ela sequer tenha raiva para começo de conversa[202].

O que se percebe dessas discussões sobre diferenças e semelhanças entre o humor de homens e de mulheres é que há argumentos o bastante de ambos os lados para manter a questão em aberto e sujeita ainda a muita discussão, como sugere o próprio título do primeiro capítulo da obra de Finney, *Unity in difference?*[203]

Embora já haja, pelo menos nos Estados Unidos, um contingente considerável de humor feito por mulheres e que já permite este tipo de discussão sobre semelhanças e diferenças de gênero no humor, o que se percebe também é que o processo, como de resto tudo o mais nas conquistas femininas (e humanas), continua em fase de afirmação. Tanto é assim que Barreca organiza uma espécie de manifesto da comédia *stricto sensu* escrita por mulheres, entre cujas ações afirmativas destacam-se[204]:

a. a adoção das convenções básicas associadas ao gênero, apresentando os sinais que distinguem a comédia de outras formas literárias;

b. o estabelecimento de uma tradição de comédia escrita por mulheres;

c. a subversão de algumas das convenções da comédia, como por exemplo, aquele final feliz em que tudo é resolvido e o herói é reintegrado à sociedade[205].

Pela falta eventual de alguns desses elementos, a comédia escrita por mulheres tem sido mal interpretada e, muitas vezes, considerada

202 BARRECA, 1991, p. 5.

203 FINNEY, 1994, p. 11.

204 BARRECA, 1988.

205 Cf. FRYE, 1973, p. 49-56.

como uma não-comédia. O problema principal talvez seja o fato de que, como não se espera encontrar humor nos textos escritos por mulheres, dificilmente ele é encontrado, mas isso não quer dizer que ele não esteja lá. Embora a discussão da comédia escrita por mulheres possa ser feita à luz de uma discussão mais geral e fora das questões de gênero, isso não invalida a criação de um discurso crítico que discuta a relação específica entre a mulher e a comédia.

Como foi citado no capítulo 1, Northrop Frye classifica como cômicas as ficções literárias, em cujo enredo o herói se incorpora a seu grupo social, ocasião, não raramente, celebrada com a realização de casamentos em série para simbolizar a aceitação de todos no seio da sociedade[206].

A subversão desse final conciliatório e reintegrativo, como o item "c" do manifesto sugere, é uma das características que tornam "perigosa" a comédia escrita por mulheres, pela rejeição dos limites sociais e culturais que exigem que haja um final, um fechamento. O item "c" aponta para uma recusa em se deter naquele ponto para além do qual a comédia perde a sua função reintegradora, tornando-se assim uma comédia descentradora, deslocadora, desestabilizante.

Barreca positiva essa recusa da mulher a dar um fechamento à comédia que escreve, entendendo-a como uma potencialidade e não uma fragilidade, na medida que isto indica que a sua escrita depende do processo, da experiência, e não da finalização. A experiência impede o sujeito de continuar como antes, enquanto a catarse, pelo menos dentro da comédia tradicional, permite a continuação do que era antes[207].

A ressalva que Barreca faz ao fato de estar utilizando o conceito de catarse da comédia tradicional é importante, porque, pelo que já havia sido mencionado no capítulo 1 deste trabalho, a noção de catarse, tal como definida por Mendes – um processo que requer, ao mesmo tempo, a participação afetiva e intelectual do fruidor, levando a um tipo especial de aprendizagem capaz de conjugar ludicamente

206 FRYE, 1973, p. 49-56.

207 BARRECA, 1988, p. 16-17.

sensações e conceitos, gozos e valores no todo de uma experiência[208] –, justamente por nela incorporar a experiência e os afetos daí decorrentes, dificulta a separação dos seus elementos como proposto por Barreca.

Mas, feita a ressalva, procede a ideia de Barreca de que o prazer da comédia não advém da perpetuação do familiar, mas da sua destruição, uma vez que o fator surpresa é apontado como necessário ao humor desde a Antiguidade[209].

Afirmando, pois, que o prazer da comédia depende das surpresas, rompimentos, inversões, desunião, desarmonia, ela acrescenta que a resolução de tensões, através da unidade e da integração, não deve ser considerada solução viável para a comédia escrita por mulheres, porque tais recursos são muito limitados para lidar com a natureza não fechada dessa escrita. E comenta que não é de admirar que esse tipo de comédia passe despercebida, ou seja, mal interpretada pelos críticos, o que implica, em sua opinião, mais a inabilidade da crítica em lidar com os textos de humor escrito por mulheres do que a inabilidade da mulher em escrever humor[210].

A quem interessa a falta de humor nas mulheres?

Qual seria a razão da persistente negação do humor das mulheres? Entre as razões sugeridas para o fenômeno está o fato de que as próprias mulheres acham que não é boa política cultivar ou expressar seu humor. Qual é a mulher que quer correr o risco de ser chamada irônica e sarcástica? Isso pode afastar os homens, pode ser perigoso, pode até mesmo ser fatal, como já se comentou anteriormente, a propósito do comentário da escritora Margaret Atwood sobre o fato de que os homens têm medo de que as mulheres riam deles[211]. Elas muitas vezes se furtam ao duelo humorístico com o homem para lhe

208 MENDES, 2001, p. 74.

209 ALBERTI, 1999, p. 90-91.

210 BARRECA, 1998, p.16-17.

211 BARRECA, 1996, op. cit., p.7.

permitir um certo senso de dominação. Esta atitude das mulheres, que se relaciona ao papel de “espelho”, como observa Virginia Woolf em *A room of one´s own,* foi adotada por muitas mulheres, ao longo da história, refletindo a imagem do homem maior do que o seu tamanho natural, porque isto era necessário para que eles se sentissem capazes e superiores[212].

Outra razão é a expectativa masculina em relação ao comportamento feminino: a agressividade e a superioridade, muitas vezes presentes no humor, estão em conflito com as posturas de submissão e passividade que, em muitos casos até hoje, se espera das mulheres. Em 1998, final do século XX, portanto, no filme *Mensagem para você*[213], a personagem de Meg Ryan, dona de uma pequena livraria, não consegue dar o troco, quando é provocada pelo personagem de Tom Hanks, proprietário de uma megaloja de livros que vai tirá-la do negócio. Quando finalmente, movida pela raiva, ela consegue responder à altura, se sente culpada. É como se os filmes e a televisão tivessem substituído os manuais de etiqueta do século XIX sobre o comportamento adequado das mulheres de bem e das garotas de família, mas a mensagem é a mesma: o caráter agressivo e desestabilizador da tirada humorística não é apropriado para as mulheres.

A negação do senso de humor das mulheres não é uma questão isolada ou trivial. Pelo contrário, é parte de uma complexa teia de pressupostos culturais sobre a inteligência, a competência e o lugar da mulher. À medida que a mulher é vista como apoio, objeto sexual e serva doméstica, ela não pode ao mesmo tempo ter a permissão de ter senso de humor, com sua necessária afirmação de superioridade e sua crítica fundamental à realidade social. Uma senhora de respeito e uma garota de família não são engraçadas, na melhor das hipóteses, elas apreciam o humor do marido ou do namorado. Por isso mesmo, um dos temas dominantes no humor das autoras americanas tem sido a rejeição desses estereótipos passivos e anti-intelectuais que

212 WOOLF, Virginia. *A room of one´s own*. London: Harcourt Brace Jovanovich, [1957]. p. 35-36.

213 MENSAGEM para você. Direção: Nora Ephron. Intérprete: Meg Ryan; Tom Hanks [S.l.]: DVD Vídeo, 1998. 1 DVD (120 min.), son., color.

negam às mulheres independência e autoestima[214]. Elas têm rido da absurda acusação de que são desprovidas do humor, de maneira abertamente satírica ou à socapa.

A mulher e o humor no Brasil

A lacuna na teoria

Quase dez anos depois do início da pesquisa que deu origem a este texto, a reação das pessoas à menção do tema deste trabalho reflete, talvez, a situação dos estudos sobre o humor escrito por mulheres no Brasil. Algumas perguntam se isto, o humor de mulheres, existe de fato; outras duvidam da pertinência do tema, por achar que é óbvio que as mulheres têm humor, mas sem conseguir lembrar de um nome de uma única escritora sequer; a maioria delas diz que nunca havia pensado no assunto, mas que de fato o tema dá o que pensar.

Este capítulo seria mais eficiente para o propósito deste trabalho se ele se encerrasse aqui. Há quase dez anos pesquisando sobre o humor escrito por mulheres no Brasil, não se encontrou um texto acadêmico sequer diretamente voltado para a questão central, ou seja, para a ausência de textos de mulheres nas antologias de humor no Brasil ou para a dificuldade que Fábio Hernandez, supostamente, encontrou para citar o nome de, pelo menos, uma mulher que se destaque no humor por aqui[215]. Não se trata de uma afirmação de efeito, foi compilada e organizada uma bibliografia de cerca de duas dezenas de volumes de estudos voltados exclusivamente para a questão da relação entre a mulher e a literatura, sendo que a maioria deles voltado para o Brasil, que vão desde *O que é escrita feminina,* de Lúcia Castello Branco[216], até *Ensaístas brasileiras*: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991, de Heloísa Buarque

214 WALKER, 1988, p. 99.

215 Cf. HERNANDEZ, 2008.

216 BRANCO, L. C. *Escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Primeiros passos, n. 251).

de Hollanda e Lúcia Nascimento de Araújo[217], passando pelos dois volumes dos *Anais* do VII Seminário Nacional de Mulher e Literatura, e muito pouco foi dito sobre a relação entre a mulher e o humor, embora isso até pudesse ter acontecido. No segundo volume dos *Anais*, há um artigo de Márcia Lorca Ventura, intitulado *As relações entre homem e mulher dentro de discursos femininos e masculinos: um estudo comparativo de textos de Marina Colasanti e Luís Fernando Veríssimo*[218]. Esses autores são comparados enquanto dois cronistas que, como tal, observam, retratam, comentam os *flashes* da vida cotidiana. Como, muitas vezes, a crônica pode ser construída com a inclusão de uma certa dose de humor, esperava-se que tal abordagem fosse levada em consideração e que as eventuais diferenças no uso do recurso fossem mencionadas. Mas não é o caso, com exceção de uma espécie de crítica ao tipo de ironia que Veríssimo utiliza nas suas crônicas, o texto passa bem ao largo do humor.

Há, por outro lado, na bibliografia compilada, títulos voltados para o estudo do humor na literatura brasileira, como o de Lélia Parreira Duarte[219], *Ironia e humor na literatura;* o de Lia Cupertino Duarte[220], *Lobato humorista*: *a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato* e o de Antônio Martins[221], *Arthur Azevedo: a palavra e o riso.* Todos versam sobre aspectos do humor nas obras de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Arthur Azevedo e outros escritores brasileiros e portugueses, mas não se faz menção ao humor escrito por mulheres.

---

217 HOLLANDA, H. B.; ARAÚJO, L. N. *Ensaístas brasileiras*: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

218 VENTURA, M. L. As relações entre homem e mulher dentro de discursos femininos e masculinos: um estudo comparativo de textos de Marina Colasanti e Luís Fernando Veríssimo. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7., 1999, Niterói. *Anais*... Niterói: Eduff, 1999. p. 579-583. v. 2.

219 DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006a.

220 DUARTE, L. C. *Lobato humorista*: a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. São Paulo: Ed. UNESP, 2006b.

221 MARTINS, A. *Arthur Azevedo*: a palavra e o riso. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

O livro de Luiza Lobo, *Crítica sem juízo*[222], traz uma seção com sete textos dedicados à transgressão e ao humor na literatura, nos quais ela analisa o uso destes recursos nos textos de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Sousândrade, Gonçalves Dias, mas de nenhuma mulher. Nesse mesmo livro, contudo, no texto intitulado *Dez anos de literatura feminina brasileira*, ela aborda o assunto ao comentar, como o título indica, a produção literária da mulher brasileira, no período 1975-1985.

Lobo divide as autoras que escreveram nesse período em dois grupos principais. No primeiro, estão aquelas que se destacam no estilo, usando em seus textos a temática existencial (Rachel Jardim, Patricya Bins, Lya Luft, Hilda Hilst, Adélia Prado); a experimentação na linguagem (Nelida Piñon, Regina Célia Colônia, Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha) e a alegoria política (Edla von Steen, Myriam Campello, Heloneida Studart), "mas que não conseguem renovar seus papéis enquanto mulheres na tradição literária"[223].

No segundo, estão aquelas que renovaram a voz no seu discurso, dando "ênfase ao humor e ao uso de diário, cartas, poemas sob o ângulo do erotismo"[224]. Nesse último grupo, estão as escritoras Ana Cristina César, Olga Savary, Márcia Denser, Sônia Nolasco Ferreira, Sônia Coutinho. No grupo daquelas que usam o humor e a ironia em seus textos, Lobo cita Márcia Denser e a poeta paulista Ledusha[225]. No final do texto, ela ressalta a importância do humorna literatura e na sociedade como elemento desestabilizador das estruturas e conclama a mulher a rir mais de si mesma em vez de se lastimar e, no caso da mulher brasileira, a se tornar menos Ci, mãe do Céu, que pagou por seus prazeres com a morte,e mais Macunaíma.[226]

222 LOBO, L. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

223 LOBO, 1993.

224 Ibid., p. 49.

225 LOBO, 1993. p.55-57.

226 Ibid., p. 61.

Em outro texto de Luiza Lobo sobre literatura feminina na América Latina, ela diz que uma das características dos textos de Clarice Lispector é o uso do humor sutil e da ironia[227].

E isso resume os achados sobre o assunto. Obviamente que o fato de não ter encontrado referências teóricas significativas sobre o assunto no Brasil pode ser uma deficiência da pesquisa, mas é possível também que o estado da arte desse tema, por aqui, esteja na fase em que ele se encontrava por volta de 1885 nos Estados Unidos: o primeiro livro ainda estava por ser escrito, a primeira antologia de humor escrito por mulheres ainda estava por ser compilada. Não se quer dizer com isso que os estudos sobre o humor escrito por mulheres no Brasil estejam "atrasados" em relação aos Estados Unidos, muito pelo contrário, justamente porque os estudos sobre a literatura escrita por mulheres já se consolidou no Brasil é que já se pode pensar num posicionamento sobre o humor nessa literatura, até mesmo por uma razão muito óbvia: é impossível que nela não exista humor. O problema é que ver esse humor depende de acreditar, primeiro, que o humorístico é uma forma de expressão tão legítima quanto à seriedade[228] e, segundo, que as mulheres são capazes de fazê-lo.

A razão, portanto, para isso ainda não ter sido feito no Brasil, talvez passe pelo que Regina Barreca diz a propósito da ausência de estudos críticos sobre o humor escrito por mulheres até uma determinada época nos Estados Unidos: a crítica feminista evitou discutir a comédia talvez para ser aceita pela crítica conservadora que inicialmente achava a crítica feminista já cômica por si só[229].

Embora, como já se disse, uma bibliografia sobre a relação entre a mulher e a literatura no Brasil tenha sido reunida, ela não será utilizada além do que já foi mencionado. Embora todos estes temas – mulheres escritoras, ensaístas, jornalistas; resgate de diários, cartas e outros escritos femininos, ou mesmo estudos sobre o humor e a ironia de Machado ou de Guimarães Rosa escritos por mulheres – sejam

---

227 LOBO. L. *Literatura feminina na América Latina*.[S.l.], [199-]. Disponível em: < http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html >. Acesso em: 31 ago. 2004. p. 22.

228 Cf. MENDES, 2001, p. 12.

229 BARRECA, 1988, p. 5.

muito interessantes, mencioná-los aqui significaria apenas encobrir a lacuna, a falta, a ausência de discussão sobre mulher e humor no Brasil. Ausência esta que deixada descoberta, exposta, incompleta, talvez seja, por isso mesmo, muito mais eloquente.

A lacuna na prática

O que está sendo chamado de "lacuna na prática" é a ausência de nomes de mulheres em antologias, coletâneas, enciclopédias e revistas especializadas em humor no Brasil. Em virtude de alguns autores de humor serem ao mesmo tempo escritores e cartunistas, como é o caso de Ziraldo, Millôr, Henfil, Luís Fernando Veríssimo, considerou-se pertinente o levantamento de nomes femininos também em obras de referência ligadas ao humor gráfico, como tiras, charges e caricaturas. Foram compiladas, até o momento, 12 obras com o seguinte resultado:

a. *História da caricatura no Brasil, v. 1* (2012), *de Luciano Magno*[230]*:* nenhuma mulher.
b. *Imprensa, humor e caricatura*: a questão dos estereótipos culturais (2011), organizado por Isabel Lustosa[231]. Dos 22 artigos sobre caricatura, piadas, quadrinhos que compõem a obra, 7 tratam dessas questões no contexto brasileiro, citando, eventualmente, artistas gráficos ligados ao humor, como Henfil, Laerte, Lan, etc., mas nenhuma mulher;
c. *Entre sem bater* (2004), de Luís Pimentel: 93 humoristas; 1 mulher, Nair de Teffé;
d. *Piracicaba 30 anos de humor* (2003): 189 humoristas; 7 mulheres;
e. *Barão de Itararé:* o humorista da democracia (2002), de Leandro Konder: 15 humoristas; nenhuma mulher;

230 MAGNO L. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012. v. 1.

231 LUSTOSA, I. (Org.). *Imprensa, humor e caricatura*: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

f. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira: da *Belle Epoque* aos primeiros tempos do rádio (2002), de Elias Thomé Saliba[232]: 51 humoristas; nenhuma mulher.

g. *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal* (2001), de Flávio Moreira da Costa (Org.): 21 escritores brasileiros; 1 mulher;

h. *Revista Bundas,* ano 1, número 1 (1999): 36 colaboradores representantes da "nata do humor e do jornalismo brasileiro"; nenhuma mulher;

i. *Antologia brasileira de humor*[233](1976) [por] Adail [e outros]: 2 mulheres, Ciça e Mariza;*O melhor do Pasquim* 1969/70: 31 colaboradores, nenhuma mulher.*Antologia de Humorismo e Sátira* (1969), de R. Magalhães Jr. (Org.): 132 autores brasileiros; 04 mulheres;

j. *As melhores histórias de humor de todos os tempos*[234], (197?), de Mariano Torres (Org.): 8 autores brasileiros; nenhuma mulher.

Tomando por base essas publicações, a participação feminina na produção de textos de humor no Brasil é insignificante. Luís Pimentel, em *Entre sem bater,* traça a história do humor na imprensa brasileira, do Barão de Itararé ao *Pasquim21,* e homenageia 93 escritores, redatores e roteiristas de humor, cartunistas, chargistas, caricaturistas e autores de histórias em quadrinhos[235]. Observa-se que, entre essas figuras de destaque do cenário humorístico nacional, há apenas uma mulher incluída, que é a cartunista Nair de Teffé.

Na biografia de Aparício Torelli, *Barão de Itararé: o humorista da democracia*, tido como o pioneiro do humor nacional, Leandro Konder cita nomes de humoristas que, desde o Barão, têm mantido em alta a

232 SALIBA, E.T. *Raízes do riso*: a representação humorística na história brasileira: da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

233 ADAIL, J. P. *Antologia brasileira de humor*. Porto Alegre: 1976. 2v.

234 TORRES, M. (Org.). *As melhores histórias de humor de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [197?]. (Clássicos de Bolso).

235 PIMENTEL, 2004.

tradição de humor no Brasil. Encontram-se aí Millôr Fernandes, Sérgio Porto, Claudius, Jaguar, Fortuna, Luís Fernando Veríssimo, Paulo Gonçalves, Carlos Eduardo Novaes, Henfil, Ziraldo, Dias Gomes, Vasques, Jorge Braga, Nani, Angeli, sem que haja menção a nomes femininos[236].

Na enciclopédia *Literatura em quadrinhos no Brasil, o acervo da Biblioteca Nacional*, os autores traçam a história do quadrinho brasileiro, de 1867, com Ângelo Agostini, até 2002. Nesse universo, aparecem os nomes de apenas três mulheres[237].

Ainda no âmbito das artes gráficas, vale mencionar a coletânea *Piracicaba 30 anos de humor,* que reúne os cartuns, charges, caricaturas e quadrinhos premiados em cada uma das 30 mostras anuais de desenho de humor realizadas em Piracicaba. Ao todo são 189 artistas premiados, sendo que, apenas, 7 são mulheres[238].

Essa presença rarefeita de nomes femininos no humor gráfico foi registrada também em um texto de Zé Roberto Graúna, intitulado *Viva o Dia Internacional da Mulher!*. Ele diz que pesquisa e compila nomes de artistas gráficos brasileiros desde a década de 1980, entre eles desenhistas, caricaturistas, cartunistas, ilustradores de jornais e livros e internautas que mantêm seus trabalhos na rede, classificando-os em ordem alfabética. Suspeitando que, nessa lista, os nomes masculinos eram maioria, ele resolveu dividi-la por sexo e constatou o que já desconfiava, dos mais de mil profissionais catalogados, pouco mais de uma centena eram mulheres, sendo que a maioria delas atua quase exclusivamente no mercado editorial infanto-juvenil. No campo do humor gráfico, o número se reduz drasticamente, ele cita Rian, Hilde, Yolanda, Mariza, Ciça e Pryscilla Vieira[239].

Quanto às antologias de textos de humor que foram citadas, vão destacar-se, respectivamente, a mais recente e a mais antiga. Em *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*, organizada por

236 KONDER, L. *Barão de Itararé*: o humorista da democracia. São Paulo: Brasiliense, 2002. (Encanto Radical).

237 MOYA, Álvaro et al. (Org.). *Literatura em quadrinhos no Brasil*: acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

238 PIRACICABA 30 anos de humor. São Paulo: IMAG: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

239 GRAUNA. Z. G. *Viva o Dia Internacional da Mulher!*, [200-?]. Disponível em: <http//bp1.blogger.com/>. Acesso em: 14 mar. 2008.

Flávio Moreira da Costa, dos 78 nomes de autores compilados, há apenas 4 mulheres; e dos 21 textos de autores brasileiros citados, há apenas 1 mulher, Zulmira Ribeiro Tavares. Há, também, na introdução do livro, uma menção ao nome de Clarice Lispector com a explicação de que ela não consta entre os compilados por uma questão de direitos autorais[240].

Na apresentação da *Antologia de humorismo e sátira,* de R. Magalhães Junior, o autor diz que a sátira e o humorismo são expressões não apenas literárias, mas reflexos do próprio caráter do povo brasileiro, o que pode ser visto nas anedotas das ruas, nas piadas anônimas, nas tiradas ferinas com que o homem do povo alveja os poderosos. Segundo ele, sua antologia representa o mais completo balanço até então empreendido nos domínios do humorismo e da sátira brasileiros[241].

Sendo ou não a mais completa, essa compilação é realmente interessante, porque nela se percebe um trabalho de garimpagem do humor. Embora, e não poderia ser diferente, na lista de autores sejam mencionadas as figurinhas carimbadas de sempre, como Aparício Torelly, Millôr e Stanislaw Ponte Preta, também há nomes como Bernardo Guimarães e Casimiro de Abreu, que não são tradicionalmente associados ao humor. O objetivo do compilador, então, não é apenas encontrar e registrar o trabalho do humorista profissional, mas o humor eventualmente utilizado pelo homem e, também, pela mulher de letras. A antologia traz os nomes de Helena Morley, Rachel de Queiroz, Maria Eugênia Celso e Vera Pacheco Jordão. Embora a lista seja curta, ela é animadora porque mostra que, se for procurado, o humor poderá ser encontrado. Entretanto, a impressão que se tem observado esta antologia específica é que houve um retrocesso na participação da mulher nessas antologias. Por que se começou com quatro e hoje só se encontra uma?

A propósito desses ameaçadores, talvez inevitáveis, retrocessos em conquistas tão arduamente obtidas, vale uma digressão que permite discutir o problema de maneira mais ampla. A edição brasileira

240 COSTA, 2001.

241 MAGALHÃES JUNIOR., R. *Antologia de humorismo e sátira*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

da *Harvard Business Review*, de junho de 2008, traz um artigo intitulado *Como segurar a mulher na ciência*. Logo no início, lê-se que, ao contrário do que se costuma pensar, mesmo nos Estados Unidos, é grande o número de mulheres atuando como cientistas, engenheiras e tecnólogas. Ainda que em escalões inferiores das empresas, 41% desses profissionais são do sexo feminino. O problema é que elas estão abandonando em massa tais profissões: o índice de evasão é de 51%. Das razões apontadas pelo texto para o fenômeno, quatro interessam aqui: a hostilidade no ambiente de trabalho, decorrente de um machismo redobrado nesses nichos da indústria americana; a desalentadora situação de isolamento por ser a única mulher do grupo ou do escalão; o descompasso entre o ritmo no qual a mulher prefere trabalhar e o comportamento mais ousado que se costuma reconhecer e premiar nesses campos dominados pelo homem; o "mistério" que ronda o avanço profissional nessas áreas. Isolada, sem obter crédito nem reconhecimento, a mulher não consegue discernir o que a fará crescer profissionalmente e é relegada ao papel de executora ou assistente, enquanto o homem fica com os papéis mais ilustres de criador e produtor[242].

Mal comparando, é como se, no que tange à atuação das mulheres, a área de exatas estivesse para as profissões assim como o campo do humor está para a literatura. E talvez a comparação não seja tão impertinente assim, haja vista as concepções tradicionais de que tanto as exatas quanto o humor privilegiam a lógica, o racional, a "inteligência pura"[243].

Parodiando o título do artigo, no caso do Brasil, para o contexto de jornais e revistas, como *Planeta Diário, Casseta e Planeta, Bundas e Pasquim*, a pergunta seria: *como colocar a mulher no Clube do Bolinha do humor?* Há, a esse respeito, um artigo interessante de Terezinha Bittencourt, *A mulher na imprensa alternativa*, em que ela fala justamente do modo como a mulher é tratada e retratada no *Pasquim,* na década de 1970. A disparidade entre a postura alternativa e libertária do jornal

242 HEWLETT, S. A. et al. Como segurar a mulher na ciência. *Harvard Business Review,* São Paulo,v. 86, n. 6, p. 11-12, Jun. 2008.

243 BERGSON, 2001, p. 2-3.

em relação à política e a posição assumidamente “tradicional” em relação à mulher gerou uma justificativa por parte dos editores. Segundo eles, o fato de a mulher – e o texto não especifica que mulher é esta - ter apoiado o golpe de 1964 e a implantação da ditadura constituía uma falta gravíssima, com isso ela passou a ser identificada com o *status quo* e, como tal, passou a ser alvo das críticas[244].

A autora procura ser muito correta em suas críticas à postura do *Pasquim* relativizando, inclusive, a acusação de *machista* que o jornal costuma sofrer, argumentando que, se por um lado, ela era verdadeira, por outro, era muito simplificadora, pois ocultava o contexto histórico no qual a redação na época estava inserida. Além disso, apesar de adotar posições francamente desfavoráveis aos avanços da mulher, o jornal não adotava um discurso monofônico, permitindo que vozes discordantes se manifestassem[245].

Em que pese o espírito democrático da redação do *Pasquim*, a verdade é que nunca se ouviu falar de uma colunista, articulista ou cartunista - protagonista - no jornal. E *mutatis mutandis,* o contexto político-social mudou de 1969 para 1999, o nome mudou de *Pasquim* para *Bundas,* mas a posição que a nata do humorismo brasileiro adota em relação à mulher continua a mesma. Nem é preciso ler, basta olhar a capa da primeira edição, lançada em 18 de junho de 1999. Nela aparece, logo abaixo do título da revista, a foto de uma mulher de costas, nua da cintura às coxas, seguida da legenda: “A nata do Humor e do Jornalismo brasileiro está dentro”.

Sinais de mudança

Apesar de não tão salientes como o machismo da capa da revista, há sinais de que as coisas podem estar mudando no cenário do humor produzido por mulheres no Brasil. Há, por exemplo, uma série

244 BITTENCOURT, T. A mulher na imprensa alternativa. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7, 1999, Niterói. *Anais*... Niterói: Eduff, 1999. p. Niterói: Eduff, 1999. p. 312-317. V. 1.

245 BITTENCOURT, 1999.

de críticas, ora positivas ora negativas, na mídia impressa e digital, sobre livros e *sites* de humor de mulheres. Ou seja, já há uma produção de humor feito por mulheres para ser criticada. Dessa produção, foram encontradas menções aos seguintes trabalhos: *02 neurônio – Almanaque pra garotas calientes* de Jô Hallack e outros[246], que também estão no *site 02 neurônio*; *Tapa de humor não dói* de Suzana Abranches e outros[247]; *Eu sento, rebolo e ainda bato um bolo,* de Marcela Catunda e Andréa Cals[248], que também são as criadores do *site Banheiro Feminino*.

Também promissores são os artigos que reconhecem o talento das mulheres para o humor, como o da autoria de Sérgio Augusto, colunista de revistas como *Bundas* e *Bravo,* que se encontra na coletânea de suas colunas, intitulada *Lado B*. No texto *O clitóris que ousa dizer seu nome*, o autor menciona o sucesso da revista de humor, *Grelo Falante,* e diz que aqueles que acham que a mulher não tem senso nem talento para o humor ainda não encontraram a mulher certa. E cita nomes como Dorothy Parker, Mae West e Lorrie Moore, em língua inglesa, e, no Brasil, Bárbara Gancia, Bianca Ramoneda, Elisa Palatinik e Lúcia Guimarães[249].

No encarte *Veja Mulher Especial*, suplemento da edição da *Veja,* de maio de 2008, há um artigo, intitulado "E quem disse que mulher não é engraçada?", que, como o título indica, é mais uma resposta às provocações de Christopher Hitchens. O texto, além de resumir as ideias de Hitchens e louvar sua inteligência e seu talento histriônico, pergunta como é que ele explica a recente multiplicação de mulheres na vanguarda da comédia, não apenas atuando, mas escrevendo, produzindo, interpretando e dirigindo obras de humor. Entre elas, o texto cita, na TV americana, Tina Fey (*30 Rock*), Sarah Silverman (com programa homônimo) e Amy Poehler e Rachel Dratch (*Saturday Night Live*) e, no Brasil, Ingrid Guimarães, autora (*Cócegas*),

---

246 AVELINO, P. Três livros femininos, [S.l.], [200-]. Disponível em: <www.fla.matrix.com.br/pavelino/femininos.htm>. Acesso em: 13 ago. 2004.

247 Ibid.

248 COLOMBO, S. Humor feminino sai do banheiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo,10 dez. 2006.

249 AUGUSTO, S. O clitóris que ousa dizer seu nome. In: AUGUSTO, S. *Lado B*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 76.

intérprete (*Cócegas*) e diretora de peças (*Sete conto*, de Luiz Miranda) e programas de humor, como *Mulheres Possíveis* (Canal GNT) e *Sob nova direção* (Rede Globo), e Grace Gianoukas, roteirista, diretora e atriz do grupo *Terça Insana*[250]. Parece que o tiro de Hitchens acabou saindo pela culatra.

Uma iniciativa dos organizadores do *Salão Internacional de Humor de Piracicaba* vem ao encontro dos ventos favoráveis ao humor produzido por mulheres. Em 2011, a percepção de que havia poucas mulheres entre os artistas participantes do *Salão* levou o Centro Nacional de Documentação, Pesquisa e Divulgação do Humor de Piracicaba (CEDHU), responsável pela produção do evento, a realizar a primeira edição da exposição Batom, Lápis e TPM. A exposição, realizada em comemoração ao Dia Internacional da Mulher, reuniu 58 obras de 25 artistas do humor gráfico para homenagear, criticar, refletir e tentar compreender a mulher contemporânea. Além de brasileiras, houve representantes de mais sete países: Argentina, Colômbia, Espanha, Irã, Itália, Japão e México.

A segunda edição da exposição aconteceu de 08 de março a 08 de abril de 2012. O número de artistas e de países participantes cresceu consideravelmente. Em 2011 participaram 25 artistas de 8 países; este ano vieram 52 artistas de 14 países, sendo que o número mais promissor vem do Brasil. Em 2012, o número de participantes brasileiras praticamente dobrou: foram 32 artistas em relação a 17 do ano anterior.

Esses números ressaltam o acerto da imagem escolhida para ilustrar o cartaz da primeira exposição, disponível no site do CEDHU, que mostra uma face de mulher sendo traçada a batom, de autoria da cartunista espanhola, Nani Mosquera. Eles levam a acreditar que o rosto da mulher, no contexto do humor gráfico brasileiro, está começando a aparecer.

---

250 E QUEM disse que mulher não é engraçada?. *Veja,* São Paulo, ano 41, n. 2.062, maio 2008. Suplemento.

Espera-se que passem a integrar, também, o conjunto desses sinais de mudança este trabalho e a antologia virtual de contos, casos e crônicas com humor, escritos por mulheres no Brasil, que será apresentada a seguir.

Por que, como e de que riem as mulheres da antologia?

Por que riem as mulheres?

Hilda Hilst [251] explica em seu livro de crônicas, *Cascos & carícias,* a razão de ter se voltado para o humor depois de ter escrito com austeridade suas ficções, seu teatro e sua poesia. Ela diz, através de um poema, que optou pela própria salvação:

> O louco se fechou ao riso
> Se torceu convulso de fingida agonia
> E como se lançasse flores à cova de um morto
> Atirou-me os guizos.
> Por quê? Perguntei adusta e ressentida.
> - Ó senhora, porque mora na morte
> Aquele que procura Deus na austeridade.[252]

Sua escolha pelo riso se deu porque ela se tornou pessimista quanto à salvação do homem, sendo acometida de expansões de riso sempre que se deparava com textos "esperançosos"[253], como se tivesse

251 HILST, H. Cascos e carícias. São Paulo: Nankin, 1998. p.15.

252 HILST, H. Do desejo. São Paulo: Pontes: 1992. p.65.

253 HILST, 1998. p.15.

desistido de buscar no alto o sentido das coisas e tivesse passado a olhá-las de baixo, como convém ao método cômico. Em *Teje presa!*, por exemplo, ela propõe a criação de um bordel geriátrico, onde as pessoas pagariam para ver velhinhos nus, talvez para rir um pouco. Ela própria diz que adoraria ver Einstein e Bertrand Russel nus, ela lhes apontaria as partes e lhes diria: "E isso aqui, o que é? É aquilo. Não acredito, ficou assim é? E riríamos, riríamos"[254]. Os textos dessa coletânea são uma mistura de observações sobre o cotidiano, fábula, poesia, paródia, citações, imitações de Dr. Fritz, tudo isso costurado com erudição, indignação e deboche.

Esse caráter híbrido dos textos de Hilda Hilst atualiza, na narrativa, o que Cleise Mendes observa na dramaturgia contemporânea, cujas tendências dominantes não são as formas canônicas da tradição cômica (sátira social, comédia de costumes, comédia de intriga, de caracteres etc.), mas um certo gesto, um certo olhar, próprios da comicidade, que promovem todo tipo de hibridizações, de fusões, de inversões, de contaminação entre procedimentos antes circunscritos a obras de dramaturgia bem diversas[255].

Dois aspectos dessa afirmação são produtivos para a análise que aqui se pretende empreender. Um deles é que, de modo similar ao que ocorre na dramaturgia e que se pode observar nas crônicas de Hilst, se pressupõe um contágio de modos e procedimentos na construção do cômico nas formas narrativas. Ou seja, acredita-se que, subjacente ou superposta ou imbricada a qualquer procedimento específico que ressalte dos textos aqui observados, há uma série de outros igualmente relevantes. O outro aspecto é que tal fusão ou imbricação de procedimentos e formas é promovida por *um certo gesto*, *um certo olhar*, e, no caso das narrativas de humor, vale acrescentar, *uma certa voz*.

Aliada ao olhar, que estabelece a aproximação ou distância do objeto, e ao gesto, que escolhe traços mais ou menos favoráveis do que está sendo observado, cabe à voz dissimular, enunciar ou refletir sobre a *regra* sobre as situações sociais, nas quais a personagem

254 HILST, 1998, p. 44.
255 MENDES, 2001, p. 123.

ou mesmo o leitor, quando é chamado à cena, deveria acreditar[256]. É possível mostrar o que se entende por esse olhar, gesto e voz num trecho de *Só para raros*, de Hilda Hilst:

> Em decorrência da fetidez que assola o País, só tenho vontade de escrever textos sórdidos, coléricos, cínicos, degradantes ou estufados de um humor cruel e até me permitiria sugerir ao caríssimo editor que bolasse uma maneira de a crônica ser fechada assim como certas revistas envelopam um pequeno mimo, uma tirinha de seda, um saquinho de perfume, e envelopariam minha crônica e colocariam sobre ele uma fitinha negra 'censurado', ou 'só para cínicos', ou 'só para fazer sorrir os desesperados'. Ou quem sabe, à maneira de Hesse: 'só para raros'. Porque convenhamos há pulhas em demasia. E enquanto não se resolve isso da minha crônica-envelope, não consigo escrever nada de coerente e agradável, nada que seja uma 'crônica'.[257]

A cronista admite que, diante do absurdo e do grotesco do que ela vê, o seu tom só pode ser o do destempero, do qual ironicamente ela quer poupar os olhos ou ouvidos mais sensíveis, propondo uma espécie de capa protetora para o seu texto. É como se ela, mesmo dizendo que optou pelo riso como salvação, não conseguisse apenas se divertir, mas quisesse usá-lo como uma forma de denúncia, como uma sátira no sentido que Frye dá ao termo de uma "ironia militante"[258].

Assim como Hilda Hilst, outras autoras brasileiras optaram pelo humor, seja como salvação seja como elemento fundamental ou acessório para a construção dos seus textos. É o que diz Leila Ferreira na introdução do seu livro *Mulheres: por que será que elas...?*: "Mas se há uma coisa em que acredito é no humor. Amo ouvir casos engraçados. Este livro é a soma de várias conversas que tive com

256 Cf. ECO, 1984, p.351.

257 HILST,1998, p. 80.

258 FRYE, 1973, p. 219.

mulheres que têm senso de humor e aprenderam a rir delas próprias e de suas adversidades."[259]

Como e de que riem as mulheres?

Como foi dito na introdução deste trabalho, os objetivos centrais deste capítulo são analisar, com o auxílio de narrativas produzidas por escritoras brasileiras, como os procedimentos de construção de humor são utilizados nesses textos e verificar se é verdadeira a hipótese de que esse humor tem como alvo principal a própria mulher – e aquilo que a cerca mais intimamente, o corpo, os filhos, o relacionamento amoroso e o homem enquanto parceiro nessa relação – ou se seu escopo é mais abrangente.

A organização do capítulo, contudo, ficou melhor na ordem inversa. Os textos são apresentados a partir do alvo para o qual o humor é direcionado, e a análise dos mecanismos de construção de humor, neles utilizados, tem como principal fio condutor os procedimentos organizados por Propp[260]. Melhor do que "fio condutor" seria dizer "pavio detonador", porque é com certa cautela que se pretende lidar com termos como "categorias" e "modelos", mas o risco será assumido porque, apesar do seu feitio taxonômico, os recursos que Propp arrolou, tais como o exagero, a paródia, a caricatura, continuam presentes na construção do texto humorístico. O que nesse autor se encontra datada é a ênfase na motivação derrisória do humor, é a ideia de que ele está a serviço de uma missão "educativo-punitiva" de todo aquele que não se enquadra em algum modelo estabelecido de beleza ou de comportamento, concepção de certa forma redutora dos recursos que o humor disponibiliza e da visão de mundo que ele propicia. Sendo assim, a taxonomia proppiana será, sempre que necessário, comentada à luz de trabalhos mais recentes, como os de Hutcheon[261] e de

259 FERREIRA, 2007. p. 10.
260 PROPP, 1992.
261 HUTCHEON, 2000.

Mendes[262], mas sem desqualificar as afirmações do autor nem tampouco converter suas categorias "num modelo revisto e atualizado de Propp voltado para o humor escrito por mulheres". O compromisso aqui é menos com a conversão do que com a diversão[263].

O que se pretende, pois, é parodiar o modelo de Propp, não no sentido de contrapô-lo ou caricaturá-lo (*para* = "contra"), mas de situar a análise ao longo (*para* = "ao longo de") da taxonomia proppiana, num jogo de vai e vem entre cumplicidade e afastamento[264]. Ali onde Propp considera ridículo o homem com aparência de animal, pode situar-se a mulher que solta suas feras com o seu "sutiã de vaca e sua calcinha cachorrona"; onde ele situou o homem-coisa, automático, mecanizado, tão caro a Bergson[265], situa-se a mulher com a sua maleabilidade polimorfa.

E, como última ressalva, cumpre dizer que essa separação dos fios que compõem a meada do humor, que tem o objetivo de entender os seus procedimentos e os critérios de escolha de textos que o exemplifiquem, leva em consideração, no âmbito da narrativa, a ressalva de Cleise Mendes de que tal "separação deve ser feita com cuidado quando se lida com textos concretos de comédias, pois a dinâmica dramática cria um tecido em que situações, personagens e diálogos cooperam na obtenção do efeito cômico"[266].

262 MENDES, 2001,.

263 Ibid., p. 332-334.

264 HUTCHEON, L. *Teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 48.

265 BERGSON, 2001. p. 7-15.

266 MENDES, 2001, p. 123-124.

Riem dos próprios papéis

Carmen da Silva, *O feminismo é uma festa*

O texto *O feminismo é uma festa* não é exatamente um conto, caso ou crônica, mas foi escolhido para ser o primeiro a ser citado, porque é um fragmento biográfico da vida da autora, Carmen da Silva, jornalista, escritora e pioneira do movimento feminista no Brasil. O trecho trata de um desfile realizado pelas militantes do dito movimento no dia 8 de março de 1983, no Rio de Janeiro. Em homenagem ao Dia da Mulher daquele ano, cerca de 20 mulheres decidiram se travestir dos estereótipos através dos quais as mulheres muitas vezes são vistas: a normalista, a virgem inocente, a mãe zelosa, a solteirona, a puta, a filha de Maria.[267]

Mesmo não se tratando de uma obra de ficção *stricto sensu*, achou-se importante escolhê-lo para figurar na antologia, porque ele relata justamente a realização de uma manifestação pública de senso de humor por parte das mulheres e, mais particularmente, das feministas que, como o próprio texto diz e como se viu no capítulo 2, são tidas como incapazes de perceber e de fazer humor:

> Somos acusadas, entre mil outras características negativas, de falta de senso de humor. Isso porque reagimos a certas piadas e galhofas sobre a condição feminina com a mesma veemência com que se reage à menção da corda em caso do enforcado ou a gracejos sobre fornos de gás num lar judeu: sabemos onde nos aperta o sapato – não necessariamente o sapatão – e ninguém ri de pé doendo.[268]

O texto – além de ser um testemunho de que as mulheres são capazes de reconhecer e de rir dos papéis ridículos, cruéis e desqualificadores,

267 SILVA, C. *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*. São Paulo: Brasiliense. 1984. p. 184-187.

268 ibid, p. 184.

que lhes são atribuídos e que elas, voluntária ou involuntariamente, encarnam – é também um relato feito com humor:

> Leila encarnava a maternidade plenamente realizada, com uma elaborada fantasia de Mãe Enlouquecida – e não havia pormenor que não acentuasse esse enlouquecimento. Não sei onde ela desencavou uma blusa e uma saia que, além de nada terem a ver uma com a outra, eram a mais perfeita representação do anódino: amorfas, de cor e desenho indefinidos, apertavam aqui, sobravam ali, enrugavam-se acolá. Uma rede amarela cobria-lhe a cabeça eriçada de rolos, o pente e a escova enfiados no cós do avental denunciavam que a boa intenção de pentear-se tivera de ser protelada em favor de exigências mais urgentes: mãe que se preza não-tem-um-minuto-para-si.[269]

A narradora, ao descrever a composição de cada um dos papéis representados, mostra uma espécie de caricatura viva de cada um deles.

Elisa Palatnik, *Vida de pediatra não é bolinho, não*

O papel de mãe é, também, o tema de Elisa Palatnik em *Vida de pediatra não é bolinho, não*[270]. O texto é construído em torno das ansiedades e temores do que parece ser A Mãe de Primeira Viagem e do inferno em que ela transforma a vida do pediatra do filho:

> – Alô, dr Felipe.
> – Alôoorg...Rita, são quatro da madrugada. É a sétima vez que você me liga hoje.

269 SILVA, 1984, p. 185.

270 PALATINIK, E. *Vida de pediatra não é bolinho não.* [S.l.], [200-?]. Disponível em: <http://www.releituras.com/epalatnik_pediatra.asp>. Acesso em: 24 abr. 2007. Grifo do autor.

Seus cuidados são apresentados como obsessivos, exagerados, criando a caricatura de uma mãe excessivamente zelosa, ou do que Carmen da Silva chamou, no texto anterior, de "Mãe Enlouquecida". Caricatura que beira o grotesco pela falta de limites de Rita, a mãe da crônica, que não poupa o pediatra dos detalhes mais escatologicamente pitorescos das secreções do filho Dudu:

> – Fala, Rita...
> – É sobre a meleca do Dudu. Ela está completamente verde e...
> – Claro que está verde! Eu nunca vi meleca roxa! Nem azul! Sempre foi verde! Antes de Cristo, ela já era verde. Os romanos, os egípcios...todos tinham melecas verdes! Cleópatra tinha meleca verde!
> – Acontece que não é só uma questão de cor. É a quantidade. Pro senhor ter uma ideia, eu já juntei um balde e dois tupper-wares só de catarro.
> – Um balde e dois *tupper-wares*??! [271]

As expectativas, temores, responsabilidades relacionados à primeira maternidade devem gerar cuidados e preocupações por parte da mulher, o que pode ser ainda mais aterrorizante quando se percebe que os conhecimentos necessários para dar conta das necessidades da criança recém-nascida são, em sua maioria, entendidos como "naturais", a mulher supostamente nasceria sabendo de tudo que é necessário saber para cuidar do filho. Não é de admirar, portanto, o número de anedotas que as próprias mães contam sobre o exagero dos temores e cuidados e o assédio ao pediatra ou à própria mãe, quando do nascimento do primeiro filho. A graça do texto, que descreve a criatividade das peripécias de Rita para garantir a integridade física de Dudu, está justamente no fato de que todo mundo já ouviu uma história parecida – há casos verídicos de uma mãe que só dava banho no primeiro filho com água mineral e outra que fez um mostruário das fezes da criança para mostrar ao pediatra. É como se a

271 PALATINIK, [200 - ?].

narradora percebesse e retratasse com um certo exagero a pitada de absurdo ou de loucura do cotidiano das pessoas ditas normais.

Nina Horta, *Ai que implicância!*

Nina Horta escreve uma coluna para a seção de gastronomia do jornal *Folha de S. Paulo*; seus textos giram em torno da comida e assuntos correlatos, bem como dos usos e costumes relacionados ao tema, com leveza e um toque de humor como convém à crônica.

O texto *Ai que implicância*"[272] foi escolhido, porque, além de usar o humor para tratar dos costumes, mais especificamente, da sala de jantar da classe média, ele o faz com um certo ar de superioridade, ironicamente explícito, diga-se de passagem:

> E através dos anos foram se aperfeiçoando os rituais e também os preconceitos. O interessante é que ninguém se arrepia com a mesa pobre. Muito pelo contrário. Há uma nostalgia da pobreza, do fogão de lenha, da cozinha preta de picumã, da janela pequena com a bilha de água, do bolo de fubá posto diretamente sobre a mesa. Confrontados com os costumes da classe média, nós, os grandes nobres, costumamos implicar. Cada um tem sua ojeriza particular, aguda, crônica, especialíssima.
>
> Chegar em casa e encontrar a mesa posta desde as três da tarde, pratos e copos emborcados artisticamente, a salada sufocada por um filme de plástico ou guardanapo de papel... Dá uma ideia de pobreza micha que mata, uma depressão que Prozac nenhum levanta.
>
> Feio mesmo, e quase uma unanimidade, são as comidas dentro da embalagem. [...]
>
> Ninguém quer uma mesa de *A época da inocência*, mas talheres e vasilhas de inox podem estragar o jantar.[273]

272 HORTA, N. Ai, que implicância! In.: HORTA, N. *Não é sopa*: crônicas e receitas de comida. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 327-329.

273 Ibid., 1995 p. 47-48, grifo do autor.

A narradora, desde o título, faz questão de explicitar que sua crítica aos costumes da classe média é de cunho pessoal, trata-se de uma implicância. Quer, talvez, com este jogo aberto, cooptar a simpatia do leitor para a sua causa, inconsciente ou conscientemente, aplicando a regra de Frye, segundo a qual a sátira eficaz requer que autor e leitor estejam de acordo sobre a coisa criticada, tornando-se contraproducente quando se baseia em esnobismo, preconceito e aversões pessoais[274].

Quando ela diz, por exemplo, que ninguém se arrepia com a mesa pobre, é como se ela estivesse explicando que não é a pobreza de recursos que está sendo criticada, mas a pobreza de estilo, com sua mesa eterna ou parcialmente posta, sua toalha de plástico e sua comida servida nas próprias embalagens.

Só que a mesa pobre que ela descreve de pobre não tem nada, ao contrário, com seu fogão de lenha e seu bolo de fubá emborcado na mesa, ela tem a rusticidade opulenta ou a opulência rústica das cozinhas das memórias de Pedro Nava.

E, por outro lado, a qualificação de pobreza micha atribuída à mesa pré-posta soa esnobe, porque isso, muitas vezes, é decorrente não da falta de gosto, mas da falta de tempo, principalmente das mulheres que trabalham fora e dentro de casa, tendo que deixar as coisas já semiprontas para "adiantar o expediente".

A menção à obra *A época da inocência*, livro de Edith Wharton, depois filmado por Martin Scorcese, não deve ter sido por acaso. Wharton também implicava com a perda de estilo nos modos à mesa e na condução do lar, desde que as mulheres se tornaram, segundo ela, "o monstruoso regimento de emancipadas" e trocaram a complexa arte da vida civilizada por um diploma universitário[275].

Não se está querendo dizer, contudo, que Nina Horta seja contra a emancipação feminina e a dona-de-casa-que-trabalha (sendo ela mesma um exemplar da classe), nem que os costumes de qualquer grupo, por mais trabalhadores que sejam, devam estar a salvo do

274 FRYE, 1973, p. 220.

275 WHARTON, E. A *backward glance*. New York: Touchstone, 1998. p. 60.

humor. O problema aqui é que o modo-de-fazer da receita de sátira não foi executado como deveria.

Patricya Travassos, *A camaleoa*

É conhecida a ideia de Bergson de que o cômico está associado a uma certa rigidez no caráter e no espírito e ao automatismo nas ações e que o riso seria o seu castigo[276].

Em um dos exemplos que usa para depreender sua hipótese, Bergson[277] descreve o que ele chama uma "farsa de gabinete": um funcionário cuida de seus afazeres com regularidade matemática e não percebe que os objetos foram trocados por algum zombeteiro. Vai molhar a pena no tinteiro e lá encontra lama, vai sentar na cadeira e cai no chão; age no vazio, por força do hábito. O que há de risível nisso, segundo Bergson, "é certa rigidez mecânica quando seria de esperar a maleabilidade atenta e a flexibilidade vívida de uma pessoa".[278]

É curioso que a "maleabilidade atenta" e a "flexibilidade vívida", atributos tão louváveis para o homem bergsoniano, sejam características engraçadas nas mulheres. Talvez porque a tal maleabilidade feminina aconteça em função do desejo do outro. A capacidade da mulher de se adaptar ao estilo de vida do namorado da vez é um dos temas de Patricya Travassos[279], em *A camaleoa:*

> Maria Fernanda é assim. Criativa, antenada, contemporânea, mas insegura e carente até a alma: em vez de acreditar em suas enormes possibilidades criativas, absorve o universo do namorado do momento. Com Ricardo, virou fotógrafa e passou a ver o mundo pelo buraquinho de uma máquina fotográfica. Só pensava em luz, filtro, lente e enquadramento.

276 BERGSON, 2001, p. 15.

277 Ibid.

278 Ibid., p. 7-8.

279 TRAVASSOS, P. A camaleoa. In: TRAVASSOS, P. Monstra e outras crônicas da revista Marie Claire, São Paulo: Globo, 2006, p. 87-88.

> Mudou o guarda-roupa e vestia-se invariavelmente com uma calça cargo e um colete repleto de filmes. Passava horas em estúdios, jogando a luz e o brilho do seu talento pessoal no trabalho do namorado. [...] depois ela encontrou Billy, o guitarrista, a paixão da vez. Passou a ser a Yoko Ono da banda de rock. Fazia letras de música, cenários, bolava performances, videoclipes e viajava pelo Brasil. Como roqueira, exagerava nos casacos de couro, no jeans rasgado e na atitude sexo, drogas & rock'n'roll. [...] [Depois] conheceu Rodolfo, o professor de filosofia, com quem começou sua fase acadêmica. Parou de se maquiar, malhar, consumir, e até óculos passou a usar. Investiu meses a fio em Platão, Sócrates e Nietzsche. Virou noites sem sexo e sem rock'n'roll, mas com muito, mas muito papo-cabeça.

Essa compulsão camaleônica é também observada por Leila Ferreira em personalidades "da vida real":

> A escritora Gisela Rao também teve sua fase de mimetismo, em que nada dava certo. 'Meu ex-marido era um verdadeiro peixe', conta, 'e eu detesto água. Sinto frio e morro de medo. Mesmo assim, fui fazer um curso de mergulho. Foi um fracasso, que terminou quando eu caí em cima de uma estrela-d0-mar e a destruí. Nunca mais mergulhei. Depois tive um namorado policial e eu, que sou toda Gandhi e Madre Teresa, me matriculei em um curso de tiro. Mais um fracasso.' Carol foi mais longe que Gisela na sua tentativa de agradar ao parceiro: 'Eu fui parar em Cuba, pra fazer um curso de cinema que meu ex-namorado queria, mas não podia fazer, por razões financeiras. O sonho era dele, não meu, mas ele me convenceu e eu fiquei lá dois meses. Depois, esse mesmo namorado fez uma tese de mestrado sobre o Brecht. Como eu achava que ele era muito mais inteligente e mais culto do que eu, comecei a estudar e a pesquisar com ele, pra conseguir acompanhar as conversas. No fim, eu sabia tudo sobre Brecht. Acho que seria capaz de defender a tese do meu namorado numa boa'.[280]

280 FERREIRA, 2007, p. 216-217.

Observe-se que uma certa dose de identificação e de absorção do universo do outro faz parte do enamoramento e dos relacionamentos, mas isto por si só não seria necessariamente engraçado. O cômico talvez esteja no exagero da representação do modo como a personagem passa a agir como um espelho do parceiro.

Essa tendência a mimetizar o comportamento do companheiro talvez seja uma variante do papel de "espelho" que algumas mulheres costumam exercer e que Virginia Woolf observa em seu livro *A room of one´s own*:

> Ao longo dos séculos, as mulheres têm servido de espelhos, dotados do maravilhoso e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural. Sem esse poder, a Terra ainda estaria imersa em selva e pântano [...] Não importa qual seja o seu uso nas sociedades civilizadas, o espelho é essencial para toda ação heróica e violenta. Essa é a razão pela qual Napoleão e Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade da mulher, pois sem essa inferioridade eles deixariam de engrandecer-se [...] E serve para explicar o quanto eles se inquietam ante a crítica que ela lhes faz. E o quanto é difícil para ela dizer ao homem que o livro dele não é bom, que o seu quadro é ruim ou seja lá o que for sem causar-lhe mais dor e raiva do que causaria se fosse outro homem que o dissesse. É que se ela começar a falar a verdade, a imagem dele no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. [281]

Clarice Lispector, *A procura de uma dignidade*

Para Bergson[282], a comédia é uma brincadeira que imita a vida. Ele formula os procedimentos do *vaudeville,* como a repetição, a inversão

281 WOOLF, [1957], p. 35-36, tradução nossa.

282 BERGSON, 2001.

e a interferência de séries, a partir dos jogos infantis, entre os quais se destacou o *fantoche e seus cordões*.

A ideia do fantoche aplicado à comédia é a do personagem que acredita ter controle dos seus atos, das suas palavras, do seu destino, os quais, na verdade, estão sendo manipulados por outrem. Ele é um joguete nas mãos de alguém que se diverte com isso[283].

Apesar de sua inspiração lúdica, nunca é demais lembrar que esses mesmos procedimentos podem ser utilizados em prol do trágico e não do humor, dependendo do tipo de afeto que se deseja suscitar no receptor; se compaixão, riso ou ambos. No conto *A procura de uma dignidade,* de Clarice Lispector, por exemplo, eles são utilizados para suscitar sentimentos ambivalentes entre a compaixão e a derrisão diante dos equívocos de uma mulher de 70 anos que permanece infantil em relação a seu desejo e seu destino. O conto inicia-se com a sra. Jorge B. Xavier perdida no estádio do Maracanã. E a pergunta que acorre ao leitor coincide com aquela que um anônimo personagem faz a tal senhora: "Então, o que é que a senhora está fazendo aqui?" "Ela quis explicar que sua vida era assim mesmo, mas nem sequer sabia o que queria dizer com 'assim mesmo' nem com 'sua vida', nada respondeu".[284]

No decorrer do conto, descobre-se a razão do engano: ela deveria estar numa conferência perto do estádio, mas, por ser muito avoada e só ouvir as coisas pela metade, achou que conferência seria no próprio Maracanã e acabou perdida. O episódio deixa entrever que foi de modo avoado e distraído que a sra. Jorge B. Xavier viveu os 70 anos de sua vida. Descrita dessa forma, a personagem e sua vida desfocada parecem dignas mais de pena do que de derrisão, mas o conto é conduzido de modo a suscitar ambos e até mesmo indignação diante do alheamento de si que essa senhora demonstra.

A decisão da narradora de não dar à personagem um nome indica que dela se vai manter uma certa distância, além disso o fato de ela ser chamada pelo nome do marido indica uma posição

283 Ibid.p. 57-58.

284 LISPECTOR, C. A procura de uma dignidade. In: LISPECTOR, C. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 10.

complementar, a de quem não tem uma vida própria, como mostra o trecho em que, depois de ter feito uma compra, ela se vê na rua sem ter o que fazer. "Pois o Sr. Jorge B. Xavier viajara para São Paulo no dia anterior e só voltaria no dia seguinte"[285]. A única coisa de própria que a personagem parece, a contragosto, ter é o que ela chama de "aquilo":

> Mas tudo o que lhe acontecera ainda era preferível a sentir 'aquilo'. E aquilo veio com seus longos corredores sem saída. 'Aquilo', agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão. Não perdia um só programa dele. Então, já que não pudera se impedir de pensar nele, o jeito era deixar-se pensar e relembrar o rosto de menina-moça de Roberto Carlos, meu amor. [286]

Criada a distância estratégica da personagem, a impressão que se tem é que o narrador se compraz em fazer da sra. Jorge B. Xavier uma espécie de fantoche que ele manipula com seus cordões, fazendo-a assumir desejos e posturas francamente desfavoráveis. A uma certa altura, procurando por uma letra de câmbio, assunto do qual ela "pouco entendia", ela decide buscá-la debaixo da cama e percebe que estava de quatro:

> Assim ficou um tempo, talvez meditativa, talvez não. Quem sabe, a Sra. Xavier estivesse cansada de ser um ente humano. Estava sendo uma cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma. Perdida a altivez última. De quatro, um pouco pensativa talvez. Mas embaixo da cama só havia poeira.[287]

O comentário final sugere que a personagem é alheada como pessoa, pois é incapaz de reger a própria vida, e mesmo como uma

285 LISPECTOR, 1980, p.15.

286 Ibid., p.16.

287 Ibid., p. 15.

dona-de-casa, pois não dá conta dos documentos do marido nem tampouco supervisiona a limpeza da casa.

A suspeita de que o narrador está jogando de maneira cruel com a personagem é corroborada por algumas passagens, como esta quando ela ainda está perdida no Maracanã, e a descrição dos corredores lembra não apenas um labirinto, mas a ideia de uma caixa dentro de outra caixa dentro de outra caixa:

> Então a senhora seguiu por um corredor sombrio. Este a levou igualmente a outro mais sombrio. Pareceu-lhe que o teto dos subterrâneos eram baixos. E aí este corredor a levou a outro que a levou por sua vez a outro. Dobrou o corredor deserto. E aí caiu em outra esquina. Que a levou a outro corredor que desembocou em outra esquina.[288]

A ideia de que se está brincando com o destino da personagem se torna mais evidente em outra passagem: “E de fato de muito longe ambos os viram. Mas um segundo depois tornaram a desaparecer. Parecia um fogo infantil onde gargalhadas amordaçadas riam da Sra. Jorge B. Xavier”.[289]

Há uma série de outras circunstâncias nas quais a sra. Xavier se vê envolvida que exemplificariam ainda essa ideia de que ela não passa de um joguete nas mãos de outrem, porém a mais cruel de todas talvez seja a de colocá-la diante de si mesma na frente do espelho:

> Mas, quem sabe? Se desistisse de Roberto Carlos, então é que as coisas entre ele e ela aconteceriam. A Sra. Xavier meditou um pouco sobre o assunto. Então espertamente fingiu que desistia de Roberto Carlos. Mas bem sabia que a desistência mágica só dava resultados positivos quando era real, e não apenas um truque como modo de conseguir. A realidade exigia muito da senhora. Examinou-se ao espelho para ver se o rosto se tornaria bestial sob a influência de

288 LISPECTOR, 1980, p. 7-8.

289 Ibid, p. 9.

> seus sentimentos. Mas era um rosto quieto que já deixara há muito de representar o que sentia. Aliás, seu rosto nunca exprimira senão boa educação. E agora era apenas a máscara de uma mulher de 70 anos. Então sua cara levemente maquilada pareceu-lhe a de um palhaço. A senhora forçou sem vontade um sorriso para ver se melhorava. Não melhorou.[290]

Comentários laconicamente mordazes, como esse último, se repetem ao longo do texto e funcionam como uma espécie de obstáculo a qualquer porta de saída que a personagem encurralada esperava ter encontrado, como se o narrador tivesse tripudiando da sua procura, sem rumo e sem vontade, de uma dignidade qualquer. A narrativa é um exemplo de um tipo de humor bem diferente daquele de Lygia Fagundes Telles, que mostra situações reversíveis e/ou inofensivas, dos quais se sorri com simpatia e leveza. No conto de Clarice, os comentários sarcásticos provocam uma espécie de "esgar sardônico", ri-se a contragosto dessa velhice sem saída, sem alento e sem redenção. Tal desalento seria trágico se o narrador assim o quisesse, mas, pelo que se infere do seu comentário final, prefere tratá-lo pelo viés da mordacidade: "Então pensou o seguinte: que ela forçaria o 'destino' e teria um destino maior. Com força de vontade se consegue tudo, pensou sem a menor convicção".[291]

Isso é aqui particularmente interessante porque mostra a quebra da "regra do humor humanitário", cujo lema é evitar rir de pessoas em situações dolorosas e embaraçosas, principalmente, se elas são irreversíveis[292], atribuída ao tipo de humor que as mulheres fazem.

290 LISPECTOR, 1980, p. 17.

291 Ibid., p.16.

292 Cf. BARRECA, 1996, p.13-14.

Riem dos próprios corpos

> Leila Ferreira, *Mulheres: por que será que elas se olham com lupa?*

Propp afirma que o cômico está sempre ligado à esfera espiritual da vida humana, mesmo quando se pensa que esta comicidade é decorrente do seu aspecto físico, como uma calvície, por exemplo. Após uma série de afirmações um tanto contraditórias, ele conclui que a comicidade não estaria nem na natureza física nem na natureza espiritual do homem, mas numa correlação das duas, ali onde a natureza põe a nu os defeitos da vida espiritual[293]. Trata-se de uma ideia semelhante à de Bergson, quando este diz que fealdade cômica de um rosto expressa-se num esgar único e definitivo, como se toda a vida moral da pessoa nela estivesse cristalizada[294].

Propp[295] e Bergson[296] advogam a ideia de que o riso é a punição da natureza por um defeito qualquer oculto ao homem, não sendo assim, portanto, um fenômeno da alçada da estética pura, mas voltado para um objetivo útil de aperfeiçoamento geral. Ao associar a deformação física cômica à manifestação de um defeito espiritual, Propp e Bergson sugerem que os feios não apenas são culpados (espiritualmente) pela própria fealdade, mas também merecem ser ridicularizados para se aperfeiçoar.

Menos eugênica é a proposta de Critchley no sentido de ver como inevitável "o conflito que existe entre ser um corpo e ter um corpo", e que é exatamente este conflito entre os aspectos físicos e "metafísicos" de ser humano que o humor explora. O risível estaria no retorno do físico sobre o metafísico, quando a pretensa sublimação trágica do humano derrapa no cômico[297].

293 PROPP, 1992, p. 45-52.
294 BERGSON, 2001, p. 18.
295 PROPP, op. cit., p.44.
296 BERGSON, op. cit., p. 15.
297 CRITCHLEY, 2002, p. 43.

Ainda que menos aperfeiçoadora e mais igualitária no sentido de que ninguém escapa ao conflito de ser e de ter um corpo, o cômico na teoria de Critchley apoia-se no conflito. Ou melhor, o conflito apoia--se, talvez, numa concepção que vê o corpo como um todo pronto e imutável. Tal concepção, segundo Bakhtin, a de um corpo único, individual e fechado, sem marca de dualidade, implica que todos os atos e acontecimentos que o afetam têm uma única direção: a morte não passa da morte, nunca coincide com o nascimento; a velhice distancia-se da juventude, todos eles só têm sentido e estão encerrados nos limites do nascimento e da morte individuais desse mesmo corpo, marcando o começo e o fim absolutos e não podendo jamais se reunir nele[298]. A esse corpo fechado, ele contrapõe o corpo grotesco:

> O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele.[...]
>
> Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo corpo): o ventre, o falo [...]. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas; [...] em todos os acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados.[299]

Nessa concepção, a noção de "deformação corporal cristalizada e risível" de Propp e Bergson perde o sentido, pois o corpo grotesco não é estável, ele está sujeito a um incessante movimentar-se. Se antes, presume-se, essa concepção de corpo era particularmente adequada ao corpo feminino não apenas pela sua capacidade de acoplar-se ao corpo masculino, pela capacidade de gestação e aleitamento, mas

298 BAKHTIN, 1987, p. 281.

299 Ibid., p. 277.

também por ter sempre tentado amoldar-se aos diferentes modelos de corpo vigentes a cada época, hoje, a mutabilidade dos corpos em busca de tornar-se o corpo ideal ou de apagar os efeitos da velhice tornou-se a norma. "Grotesco" hoje seria o conformar-se com a própria aparência, caso ela fuja aos padrões correntes do que é correto para narizes, cabelos, seios e barrigas, como comenta Leila Ferreira:

> Antigamente, as mulheres comparavam-se com as amigas, as primas, as vizinhas. Vivíamos em um círculo restrito. Hoje temos como referência as atrizes, as cantoras, as modelos, as mulheres impecáveis das revistas. Somos bombardeadas com esses seres quase perfeitos e com a mensagem de que a perfeição existe. Basta querer, basta esforçar-se, basta dedicar-se (e consumir, claro) que qualquer uma de nós pode parecer-se com a celebridade preferida. Malhamos, compramos, passamos fome, levamos surra de toalhas e vamos nos esquecendo, cada vez mais, de que uma coisa é o corpo ideal e outra é o corpo possível. Antes, bastava emagrecer. Agora é preciso endurecer: temos que ter corpos rijos, definidos. No começo, olhar o ponteiro da balança era suficiente. Agora, além do peso, temos que saber qual é nosso índice de massa corporal. Nunca entendi o que é isso. E não quero entender. Aliás, faço questão de que coloquem no meu epitáfio que morri sem saber o que é índice de massa corporal.[300]

Propp[301] denomina o exagero cômico como a ampliação de um defeito através da caricatura, da hipérbole e do grotesco. A caricatura põe em evidência um pormenor em detrimento do todo, enquanto a hipérbole exagera o todo e ignora o detalhe. No que tange às mulheres, o exagero dos próprios defeitos, a autodepreciação, é um recurso apontado, em muitos estudos, como característico da maneira como elas fazem humor[302]. Elas costumam buscar e enfatizar os próprios defeitos, olhando-os com uma lupa, como observa Leila Ferreira:

300 FERREIRA, 2007, p. 152-153.

301 PROPP, 1992.

302 Cf. BARRECA 1991. p. 1-37.

> Do pescoço de galinha às pernas de leitoa, passando pelo bumbum articulado, as mulheres têm sido implacáveis com elas próprias. Ampliamos nossos defeitos, inventamos defeitos que não existem e, além disso, usamos um vocabulário para nos descrever que não destinaríamos a nosso maior inimigo. 'Estou uma bruxa hoje', dizemos com naturalidade. 'Comi feito uma vaca', 'estou um elefante de gorda', 'estou a cara do bonequinho da Michelin, com esse tanto de pneus', 'olha que lixo que está meu cabelo', 'estou acabadaça [...]', 'minha pele está detonada', 'eu embagulhei depois dos quarenta', 'minhas coxas estão parecendo a superfície de Marte, de tanta celulite.' É com essa delicadeza que nos referimos a nós próprias.[303]

Leila mostra ainda que essa mania de concentrar-se nos próprios defeitos, elegendo um deles como carma, obsessão, motivo de eterna antipatia, e referir-se a eles da forma mais desqualificadora possível não se resume à expressão verbal, muitas mulheres vão às vias de fato:

> Vanessa não só se castiga verbalmente como se aplica punições físicas quando briga com sua aparência. Outro dia chegou à faculdade atrasada e não conseguia manobrar o carro para estacionar. Um colega ofereceu-se para ajudar e viu que Vanessa estava dura ao volante, custando para se movimentar. Morrendo de vergonha, ela foi obrigada a confessar que estava com gesso no abdome e em parte do tronco para perder medidas. O colega só acreditou quando viu e ela admitiu que faz isso de vez em quando. Deixa a esteticista não só "engessar" as gorduras localizadas, mas "bater" nelas com toalhas, depois, para estimular a circulação. Surra de toalhas e gesso no abdome – tudo em nome da beleza? Mais uma vez: foi a isso que deram o nome de emancipação feminina?[304]

303 FERREIRA, 2007., p. 152-153.

304 FERREIRA, 2007, p.152-153.

A noção corriqueira que se tem de "ter senso de humor", no sentido de "saber rir de si mesmo", é o que dá o tom do humor dos textos de Leila Ferreira, no livro *Mulheres: por que será que elas precisam de vinte e seis tipos de xampu[...]*[305]. Seus textos, como o título do seu livro já diz, revelam o que as mulheres são capazes de fazer em nome do cabelo impecável, do corpo perfeito e do amor eterno. O tom, contudo, não é de sátira; sua ironia, quando há, não é mordaz. Leila não parece querer mudar a realidade, nem sequer denunciar os possíveis engodos que a indústria de cosméticos impinge à insensatez feminina, como os parâmetros de beleza, retocados com *photoshop* e difundidos pela mídia, impossíveis de serem alcançados e/ou mantidos pela maioria das mulheres.

Talvez ela queira que as mulheres passem a ver o corpo, os cabelos e os parceiros sob uma perspectiva menos dramática. O seu tom mais bem humorado do que sarcástico talvez venha do fato de ela fazer questão de se incluir nesse universo. Embora o título do seu livro seja: *Mulheres: por que será que elas...?*, desde o primeiro texto, ela muda o pronome para nós, deixando claro que também está a bordo da nau das insensatas.

Também ela sofre com a celulite, implica com os pneuzinhos, disfarça as rugas e acorda num *bad hair day*. Por isso, ela discorre com conhecimento de causa sobre lavagem, secagem, tingimento, hidratação, toucas, rolinhos, escova japonesa, escova definitiva, escova progressiva, alisamento com *laser*, com chocolate, formol e queratina, luzes, reflexos, *baby-liss*. Além dos 26 tipos de xampu, condicionadores de enxágue ou do tipo *leave-in,* sprays, pomadas, soro reparador para as pontas, gel, musse modeladora, musse para volume, creme anti-*frizz* e máscara hidratante, entre outros produtos. Isso apenas para os cabelos.

Esse é um dos recursos do seu humor, a exposição da incongruência entre a lista *ad infinitum* de procedimentos, técnicas, produtos e tratamentos que as mulheres fazem, e a eventual solução nula que a maioria dos itens deste arsenal pode trazer.

305 FERREIRA, 2007, p. 22-29.

Outro recurso do humor dos seus textos é destacar as qualificações que a mídia e a indústria de cosméticos atribuem aos cabelos, rugas e celulites: a celulite é "a grande vilã da beleza feminina", "a danada", "a famigerada", "a celulite é traiçoeira"[306]. Os cabelos são rebeldes, indisciplinados. As rugas são ingratas, as gordurinhas são inimigas, enfim, fenômenos fisiológicos impessoais são transformados em personagens de drama mexicano.

Na época em que este texto começou a ser escrito, encontrava-se anunciado em uma revista feminina um *kit* de produtos de beleza que contém: um *stick* perfumado, um esfoliante para o rosto e uma água benfeitora euforizante que hidrata a pele[307]. Já não basta ter uma pele esfoliada, hidratada, esticada, desenrugada; doravante, a pele da mulher contemporânea deve estar eufórica.

Riem da própria vaidade

Eneida Moraes, *Conversa de mulher*

O alogismo cômico, para Propp[308], coincide com a estultice, com a falta de inteligência, com a incapacidade mais elementar de observar corretamente, de ligar causas e efeitos, que nos leva a dizer coisas absurdas e/ou realizar ações insensatas.

No caso das mulheres, um dos motivos que as leva a abandonar a razão e fazer coisas absurdas é a vaidade. Na crônica *Conversa de mulher,* de Eneida Moraes, ela faz uma reflexão sobre as vantagens e desvantagens do rejuvenescimento pela retirada das rugas através da cirurgia plástica, isso em 1957:

> Essa coisa está ficando tão comum e obrigatória que daqui a cinco anos ouviremos uma mulher dizer que está com

306 REVISTA MARIE CLAIRE: São Paulo: Globo, 2008. ISSN 0104-8589.

307 Ibid., p. 13.

308 PROPP, 1992, p.107-114.

> hora marcada num médico: – 'Hoje vou fazer minha operação plástica' – como hoje diz que tem hora marcada no cabeleireiro ou no dentista. Tiraremos rugas como tiramos sobrancelhas[309].

As vantagens óbvias do procedimento são o rejuvenescimento e a recuperação da beleza e da juventude perdidas, mas o custo pode ser a aquisição de um ar de perfeita imbecilidade. Além disso, pelo fato de se tratar de um tratamento caro, as diferenças de idade, a partir de então, ficariam restritas às classes trabalhadoras, impossibilitadas de bancar as despesas da intervenção.

As cogitações da narradora são uma invectiva contra os excessos da vaidade e, também, contra as injustiças da desigualdade social, mas o seu ataque e sua denúncia são leves, entremeados de humor. Essa mistura de humor e ataque, segundo Frye, são os ingredientes da sátira. Mas ele lembra que, para que a sátira seja eficaz, autor e leitor devem estar de acordo sobre a coisa indesejada, sob pena de a crítica tornar-se facilmente obsoleta quando se baseia em esnobismo, preconceito e aversões pessoais[310].

Sob o ponto de vista dos ingredientes, pode-se dizer que o texto de Eneida é levemente satírico, já que, como um modo de garantir a concordância do leitor para com a sua causa, ela apela para argumentos mais "impessoais", como a opinião dos médicos sobre o risco da imbecilização, as coisas tão mais significativas que o dinheiro da cirurgia poderia comprar, a injustiça de que velhice passasse a ser mais um ônus da classe trabalhadora.

Ao final das conjecturas, porém, ela parece entender que o processo, apesar de eventuais perdas e danos, é inevitável, mas continua firme na sua posição contrária à ideia de trocar as inscrições do seu rosto por uma lisura desprovida de história.

Apesar de consciente da irreversibilidade do desejo de parar ou de reverter o tempo, a narradora não poderia imaginar, na década de

309 MORAIS, E. *Conversas de mulher*. . [S.l.], [200-?]. Disponível em: <www.releituras.com.br>. Acesso em 28 abr. 2007.

310 FRYE, 1973, p. 220.

1950, a que ponto as coisas chegariam. Sendo assim é curioso fazer uma comparação desse texto com o de Leila Ferreira sobre as loucuras que as mulheres cometem em nome da beleza e da juventude.

Leila Ferreira: *Mulheres:* por que será que elas...?

> *Cena 1*. Laura, uma estudante de vinte e poucos anos, decidiu numa terça-feira à noite que iria emagrecer dois quilos para ir a uma· festa no sábado. Passou quarta, quinta e sexta comendo só abacaxi. No sábado, em vez de à festa, foi para o hospital: a boca tinha virado uma afta só. Ninguém come tanto abacaxi impunemente.
>
> *Cena 2*. Edna, que já deixou de ser estudante há algum tempo, queria, porque queria, estrear uma roupa de inverno numa noite que pedia no máximo um traje de meia-estação. Tomou uma dose generosa de Novalgina em gotas, calculando que, com isso, sua pressão cairia e ela não sentiria calor. Resultado: a pressão de fato baixou, mas foi muito além do esperado, e nossa amiga, que tinha planos de ir a uma festa, passou a noite em casa, comendo pitadas de sal.
>
> *Cena 3*. Um grupo de quatro amigas partiu com entusiasmo para um *spa*, em uma cidade vizinha, que acabava de ser inaugurado. No segundo dia, o entusiasmo deu lugar à fome incontrolável. No terceiro, numa atitude de desespero, acabaram comendo parte de uma samambaia que decorava o *spa*. O problema é que a planta tinha sido borrifada com pesticida, as quatro passaram mal e tiveram que voltar às pressas para casa.
>
> São três exemplos apenas do que tem sido o cotidiano das mulheres de hoje. Neste universo feminino – um planeta com lógica própria, não resta a menor dúvida – viver tem sido um exercício alternado de inteligência e seu oposto, uma convivência nada equilibrada de destempero e comedimento. Ou

> alguém acredita que uma dieta à base de abacaxi, Novalgina e samambaia é sinal de bom senso?[311]

A autora observa que executivas, acadêmicas, médicas, mulheres brilhantes e competentes nos mais diversos campos da atividade humana parecem perder todo o bom senso quando se trata de perder peso ou parecer mais bonita ou mais jovem. Ela compila, ao longo da história e das culturas, alguns dos desatinos que as mulheres cometeram em nome da vaidade, tais como usar veneno no corpo, perucas de mais de um metro de altura ou pele de rato no lugar das sobrancelhas. Ela esperava que, depois de todos os avanços pós-feminismo, extravagâncias como estas tivessem deixado de existir. Mas, ao que parece, as mulheres continuam capazes de fazer coisas ainda piores, porque, se os desvarios do passado eram cometidos por uma minoria, hoje isto é um fenômeno de massa imposto pela ditadura da beleza e da juventude.

Riem de sua obsessão pelo amor

A ênfase nas personagens obstrutoras é um dos modos de desenvolvimento da comédia, é o que faz, geralmente, a ironia cômica, a sátira, o realismo e os estudos de maneiras; o outro modo, característico da comédia shakespereana, por exemplo, privilegia as cenas de descobrimento e reconciliação. É no primeiro que se situa a comédia de Molière, cuja fórmula consiste em focar uma só personagem obstrutora, como um pai opressivo, um avarento, um misantropo, um hipócrita ou um hipocondríaco[312]. Nesse tipo de comédia, o herói em si mesmo costuma ser medíocre em suas virtudes e desinteressante. A comicidade se constrói em torno das personagens cômicas que obstruem ou auxiliam a ação do herói. Esses personagens seriam: os *alazónes* ou impostores, os *eírones* ou depreciadores de si mesmos, os

311 FERREIRA, 2007, p. 18-19.

312 FRYE, 1973, p. 167-168.

bufões (*bomolóchoi*) e o rústico (*agróikos*) ou o campônio[313]. O que caracteriza o *alazón*, segundo ele, é a impostura, mais por auto engano do que por hipocrisia, e o que a torna absurda é uma obsessão, uma paixão predominante, uma espécie de sujeição ritual. Sua função na peça consiste em, obcecado por sua veneta, por sua ideia fixa, repetir a obsessão[314].

Nas crônicas, textos e cartuns analisados, há uma recorrência de dois recursos de construção do personagem cômico: a obsessão e a autodepreciação. As obsessões femininas têm, entre seus focos principais, a vaidade, representada pela obtenção e/ou manutenção do corpo perfeito e da eterna juventude, e principalmente pelo amor, representado pela obtenção e/ou manutenção do homem perfeito, mesmo que ela não saiba exatamente o que isto significa.

"Mulheres que amam demais" é um tema tão recorrente na amostra das autoras revisitadas, que foi quase irresistível a tentação de compilar uma antologia na qual se articulassem humor e amor. Contudo, como uma coletânea com esse perfil poderia servir para ratificar algum possível estereótipo de que a mulher, mesmo quando fala com humor, só fala de amor, isso seria um desserviço ao objetivo deste trabalho que é de, alguma forma, contribuir para negar, e não confirmar, a ideia de que mulher escreve sobre isso, mas não sobre aquilo. Sendo assim, optou-se por dar à recorrência do tema o seu devido destaque, mas sem deixar de mencionar outros alvos do humor escrito por mulheres.

Entre os muitos textos relacionados ao assunto, três foram destacados: *O búfalo*, de Clarice Lispector[315], *Pomba enamorada*, de Lygia Fagundes Telles[316] e *Mulheres que amam demais*, de Patricya Travassos[317]. Neles, com diferentes graus de complexidade e *nuances* de humor, representa-se o modo de agir dessas mulheres, decorrente

313 FRYE, p. 39-40.

314 Ibid., p. 167-173.

315 LISPECTOR, C. O búfalo. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. p. 126-135.

316 TELLES, 1980.

317 TRAVASSOS, 2006. p. 43-46.

da paixão obsessiva, do amor não correspondido ou da assimetria entre a maneira obcecada, sofrida, quase fanática de amar das mulheres *versus* a maneira distraída, casual, quase esportiva de amar dos homens.

Nos três, ora elaborada, ora esquematicamente, há uma tentativa ou uma tentação de ironizar, espicaçar, aconselhar, às vezes com amargor, às vezes com veneno, às vezes com ternura, a mulher que só sabe amar e amar demais. E, uma vez que é na desmedida que se encontra o problema, os textos procuram advertir, desconstruir ou exorcizar esse amor em demasia, porque ele se tornou um castigo, ou um obstáculo ou, simplesmente, "brega".

Clarice Lispector, *O búfalo*

Em *O Búfalo*, de Clarice Lispector, uma mulher, cansada de tanto amar, vai ao zoológico aprender com os bichos como se faz para odiar. Este conto trata da dificuldade da mulher em lidar com sentimentos como a raiva e a violência. Dificuldade a qual, muitas vezes, atribui-se o uso pouco frequente que ela faz do humor, já que este teria, entre os seus componentes, uma certa dose de agressividade, sátira e zombaria[318].

A impressão que se tem é que o conto lida de maneira irônica com a questão, pois, se por um lado a personagem tem dificuldade em agredir, porque "não passava de uma delicada"[319], pode-se perceber um certo humor cruel por parte da narradora, que parece se comprazer em espicaçar o ressentimento e o amargor da protagonista, guardados no seu peito "[...]que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a amar, a amar, a amar"[320].

E todo esse amor, dedicado a alguém que não a quer, ela deseja transformar em ódio: "Eu te odeio', disse ela para um homem cujo

318 Cf. FINNEY, 1994; BARRECA, 1996; MINOIS, 2003.

319 LISPECTOR, 1998, p.132.

320 Ibid., p. 131.

crime único era o de não amá-la. 'Eu te odeio', disse muito apressada. Mas não sabia sequer como se fazia"[321].

Para conhecer o ódio, então, ela vai ao zoológico aprendê-lo com os animais. "Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? O ódio que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava? onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem?"[322].

O traço de brincadeira cruel que se supõe acontecer entre a narradora e a personagem, ansiosa por começar suas lições de ódio, já se instaura no início do conto: "Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa"[323].

Ignorante das coisas do ódio, a personagem, num método empírico de aprendizagem, segue caminhando de jaula em jaula em busca de sua violência perdida. Numa série de ironias, iniciada com o fato de tudo se passar na primavera, a pior estação para quem quer experimentar o ódio, a narrativa se detém na descrição da inadequação de cada animal para os propósitos sangrentos da mulher: os leões estão em pleno acasalamento, a girafa é uma virgem airosa, o hipopótamo não passa de um rolo de carne, o camelo é um tapete velho; alguns macacos saltitam, uma macaca está amamentando, um velho macaco cego e doente está postado de braços abertos. Diante de cada um deles, a personagem é levada a vivenciar o oposto do sentimento que está procurando.

Esse espicaçar do ressentimento e do rancor da mulher-que-precisa-odiar-para-não-morrer tem o seu ponto máximo quando, tendo já quase desistido de encontrar seu par, ela vai andar de montanha-russa. Ao ser precipitada no vazio, ela não consegue conter a alegria reflexa e, subitamente, ao perceber que está brincando contra a sua vontade, ela se dá conta, profundamente ofendida, que "faziam dela o que queriam"[324].

321 LISPECTOR, 1998, p. 127.
322 Ibid., p. 131.
323 LISPECTOR,1998, p. 126.
324 LISPECTOR,1998, p. 129.

A partir desse ponto, a narrativa muda de tom, acaba a brincadeira de tentativa e erro. É como se a têmpera da mulher e a sua promessa de ódio estivessem até então sendo testadas. A questão final lhe vem, então, da pergunta muda nos olhos de um quati, a quem ela responde "desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal"[325]. Com a cabeça encostada nas grades da jaula do animal, ela tem a impressão de que ela é quem está presa, que "a jaula era sempre do lado onde ela estava"[326]. E ela renega esse lado, esse mundo, esse perdão: "Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma vez que fosse, sua vida estaria perdida"[327]. E, em seguida, ela revela a verdadeira natureza desse perdão e desse ódio que ela tanto procura: "Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que sempre fora feito o seu perdão, fez seu coração gemer sem pudor, ela começou a andar tão depressa que parecia ter encontrado um súbito destino"[328].

É quando ela, finalmente, encontra o búfalo. E deste encontro vem a revelação de que o ódio sempre estivera muito próximo, mas sem que ela o percebesse, como se, por estar tão misturado ao perdão, ele lhe fosse insípido, incolor, inodoro. Ela entende, então, que não veio ao zoológico buscar uma definição de ódio, mas a sensação do ódio. Isso coloca a questão da "dificuldade" da mulher com a agressividade numa perspectiva desconcertante e interessante. A dificuldade está não em saber o que o ódio é, mas em gozar dos seus prazeres.

Lygia Fagundes Telles, *Pomba Enamorada ou uma história de amor*

O conto é a história da paixão obsessiva e não correspondida de uma moça virgem, suburbana, ajudante de cabeleireiro, que se

325 LISPECTOR,1998, p 130.

326 Ibid., loc.cit.

327 Ibid., p. 131.

328 Ibid., loc. cit.

subscreve “Pomba Enamorada” nas cartas de amor que dedica a Antenor, o homem por quem ela é loucamente apaixonada, mas não é correspondida.

Esse é um conto “ótimo” no sentido que a fonologia dá a esta palavra quando diz que a sílaba tônica é o contexto ótimo para a depreensão de vogais. Pois assim é “Pomba Enamorada...”, o contexto ótimo para se pensar a diferença tão volátil e espinhosa entre o “rir de” e o “rir com”, através dos mecanismos de construção da personagem obsessiva.

Figura recorrente da comédia de costumes, a personagem cômica normalmente aparece em cena para obstruir os planos do herói, mas sua função principal consiste em, obcecada por sua veneta, por sua ideia fixa, repetir a obsessão[329], tendo na comédia de Molière, talvez, seus representantes mais conhecidos, como o avarento, o hipocondríaco e o marido apavorado com a possibilidade de vir a ser corno.

Por razões já discutidas no capítulo 1, esse tipo de personagem costuma ser construído para ser alvo de derrisão. Para isso, é necessário neutralizar a empatia do receptor através da escolha deliberada dos traços mais idiossincraticamente antipáticos, rabugentos, pedantes de sua personalidade, e, de preferência, referir-se a ela de um modo que vai do desdenhoso ao francamente satírico. Deste modo, a plateia, em vez de se compadecer diante das desditas ou de se aterrorizar diante das consequências de falhas que são, afinal, levianas, superficiais, já que não acarretam morte ou perda considerável, ri e torce pela punição do ridículo[330].

Sob o ponto de vista da ideia fixa, a obsessão de Pomba Enamorada por Antenor poderia fazer dela uma personagem cômica: a partir de um único encontro com esse homem num baile, ela é tomada pelo *coup de foudre*: “Encontrou-o pela primeira vez quando foi coroada princesa no Baile da Primavera e assim que o coração deu aquele tranco e o olho ficou cheio d´água, pensou: acho que vou amar ele pra sempre.”[331]

329 FRYE,1973 p. 167-173.

330 MENDES, 2001. p.53-54.

331 TELLES, 1980, p. 90.

E passa a persegui-lo implacavelmente, usando todos os recursos que são permitidos a uma moça virgem:

> Ela foi à Igreja dos Enforcados, acendeu sete velas para as almas mais aflitas e começou a Novena Milagrosa em louvor de Santo Antônio, isso depois de telefonar várias vezes só pra ouvir a voz dele. Nesses dias de expectativa, escreveu-lhe catorze cartas, nove sob inspiração romântica e as demais, calcadas no livro Correspondência Erótica, de Glenda Edwin, que o Rôni lhe emprestou. Com recomendações, porque agora, querida, a barra é o sexo, se ele (que voz maravilhosa!) é Touro, você tem que dar logo, os de Touro falam muito na lua, nos barquinhos mas gostam mesmo é de trepar. Assinou Pomba Enamorada mas na hora de mandar as cartas, rasgou as eróticas, foram só as outras.[332]

Além das novenas e das cartas, ela compra presentes, tricota suéteres, faz mandinga, tenta o suicídio, trai o marido em pensamentos, tudo isto para ficar com um homem que lhe diz e repete que não está interessado, que ela procure outro:

> Antes, falou bem dentro do seu ouvido que não o perseguisse mais porque já não estava aguentando, agradecia a camisa, o chaveirinho, os ovos de Páscoa e a caixa de lenços mas não queria namorar com ela porque estava namorando com outra, me tire da cabeça pelo amor de Deus, PELO AMOR DE DEUS![333]

A obsessão, portanto, está aí, mas a personagem não se configura como cômica, o malogro de suas peripécias não leva à derrisão, como se houvesse, no nível da enunciação um movimento de aproximação e não de distanciamento da personagem. Esse gesto de aproximação se dá, curiosamente, pela quase indiferenciação entre a voz da narradora e as ações da Pomba Enamorada. A narrativa é na terceira

332 TELLES, 1980, p. 91.

333 Ibid., loc. cit.

pessoa, mas é como se a narradora acompanhasse de muito perto os menores gestos da personagem, usando sua linguagem, suas expressões, compreendendo suas motivações, é quase como se a narradora mimetizasse a personagem. A partir desse gesto, o que se constrói não é o alvo do riso de superioridade diante da mulher "sem noção", que age contra as boas regras do relacionamento amoroso; ao contrário, o que se percebe é o encurtamento ou a neutralização da distância entre o espectador e a personagem, o que permite uma identificação com ela e o seu drama.

Embora se possa argumentar, com razão, que a personagem foi de certa forma punida pela sua insistência num sentimento não correspondido, inclusive com uma tentativa de suicídio, o seu amor eterno e incondicional parece não apenas despertar simpatia, mas também aprovação. No final do conto, apesar de todas as decepções e frustrações que o amor por Antenor lhe trouxe, a Pomba Enamorada não desiste da sua paixão e vai ao seu encontro com o que parece ser a bênção da narradora:

> No noivado da sua caçula Maria Aparecida, só por brincadeira, pediu que uma cigana muito famosa no bairro deitasse as cartas e lesse seu futuro. A mulher embaralhou as cartas encardidas, espalhou tudo na mesa e avisou que se ela fosse no próximo domingo à estação rodoviária, veria chegar um homem que iria mudar por completo sua vida, olha ali o Rei de Paus com a Dama de Copas do lado esquerdo. Ele devia chegar num ônibus amarelo e vermelho, podia ver até como era, os cabelos grisalhos, costeleta. O nome começava por *A*, olha aqui o Ás de Espadas com a primeira letra do nome. Ela riu seu risinho torto (a falha do dente já preenchida, mas ficou o jeito) e disse que tudo isso era passado, que já estava ficando velha demais pra pensar nessas bobagens, mas no domingo marcado deixou a neta com a comadre, vestiu o vestido azul-turquesa das bodas de prata, deu uma espiada no horóscopo do dia (não podia ser melhor) e foi.[334]

334 TELLES, 1980. p.93.

Patricya Travassos, *Mulheres que amam demais*

O tema das mulheres que amam demais ou que colocam todas as suas fichas e expectativas no relacionamento amoroso, como já se disse, é um tema recorrente na amostra de contos recolhidos. Recorrência que, por si só, já é um recurso da comédia, como se vê em Bergson[335], e que se torna ainda mais curiosa quando se analisam as diferentes circunstâncias de enunciação e se percebe que pouca coisa a esse respeito mudou, nas quase quatro décadas que separam *Pomba Enamorada* (1970) e *Mulheres que amam demais* (2006).

O texto de Patricya Travassos[336] também é a história da obsessão de uma mulher apaixonada e de como essa obsessão se origina também de um quase nada: basta uma única dança num baile ou um "te ligo..." displicente para ligar a ignição da bola de neve da paixão feminina:

> Pela milionésima vez Ana Luiza recapitulou as palavras ditas por Fernando Jorge quando se despediram naquele sábado à noite. Ele disse: 'Vou voltar de São Paulo na quinta-feira e te ligo[...]' '. A quinta-feira já estava terminando e nada. Durante toda a semana, Ana Luiza não tinha feito outra coisa a não ser se preparar para o displicente e descomprometido 'e te ligo'. Creditou todos os abdominais, exercícios para glúteo e aeróbico na esteira nessa relação que mal tinha começado, mas na qual depositava todas as fichas. Aliás, Ana Luiza depositava fichas e expectativas em qualquer homem que se aproximasse. "Caiu na rede é peixe" era a sua filosofia.[337]

O que mudou nas três ou mais décadas que separam os textos é que, antigamente, uma Pomba Enamorada podia passar anos a fio, a vida toda talvez, obcecada por um único homem; já uma Ana Luiza, de 2006, está obcecada por ter um homem, qualquer homem, para chamar de seu. Se não der certo com Fernando Jorge, "a fila anda".

335 BERGSON, 2001. p. 25-27.

336 TRAVASSOS, 2006.

337 Ibid., p. 44.

Enquanto Pomba faz promessa, tricota suéter e escreve cartas com pseudônimo, Ana Luiza malha, discute a relação e deixa mensagem na secretária eletrônica:

> Ana Luiza faz parte do numeroso time que acredita que a vida de uma mulher só tem sentido ao lado de um homem. Mas sua sede de amor assusta qualquer um. Ela erra desde o início. É do tipo que discute a relação no primeiro encontro, telefona toda hora para o trabalho do cara, põe apelidos ridículos, faz carinho em excesso e logo introduz a família. Mas de tanto levar coice, bolo e fora, estava aprendendo a se controlar.[338]

Voltando à questão da diferença entre o cômico e o humor – sempre pensado mais como uma questão de grau do que de tudo ou nada –, a partir da construção da personagem, é possível pensar que Ana Luiza pende mais para o cômico, inclusive no sentido de ser uma personagem obstrutora dos seus próprios sonhos de construir um relacionamento estável:

> Rasteja até o telefone e, desobedecendo a tudo o que a duras penas aprendeu, liga para Fernando Jorge. Atende a caixa postal dele, mas ela não se dá por vencida. Em vez de desligar, solta toda a tensão que a espera lhe provocou, numa avalanche descontrolada de carência. Chora ao telefone, faz juras de amor e implora por carinho. Mistura os nomes de todos os ex, chama ele de Zé Maurício, Augusto César, e finalmente de Fernando Jorge. E acaba aos prantos, soluçando no viva-voz sua má sorte com o sexo oposto, tendo Sting como trilha do dramalhão.[339]

Seu comportamento é absurdo porque solapa sistematicamente suas relações incipientes. As tintas sobre os seus vexames e seus “micos”

338 TRAVASSOS, 2006. loc. cit.

339 TRAVASSOS, 2006 , p. 45.

são carregadas para torná-la alvo de uma certa derrisão, nos moldes de Bergson[340], uma derrisão educativa para ver se ela aprende.

Sônia Coutinho, *Darling ou do amor em Copacabana*

Embora ainda dentro da temática dos relacionamentos amorosos, o texto de Sônia Coutinho se afasta do núcleo “mulheres-que-amam--demais”. A narrativa gira em torno do relacionamento de uma semana entre a narradora, que deve ter entre quarenta e cinquenta anos, com um rapaz vinte anos mais novo, a quem ela se refere como *darling*. Pela referência a uma “calça de veludo brilhante e bata bordada com espelhinhos redondos”[341], acredita-se que a história se passe nos anos 1970.

Uma das possibilidades de analisar a construção do humor desse conto é sob o viés dos clichês que compõem o relacionamento entre a-coroa-enxuta-e-o-gato-de-vinte-e-poucos-anos. Esta leitura é sugerida pelo próprio texto, onde se percebe o uso do hífen ou a inicial maiúscula para marcar a descrição de alguns elementos, como se eles fossem típicos de tais situações. É o caso, por exemplo, do pai de *darling*: “pai-médico-do-interior-que-manda-a-mesada-todo-mês”[342]; do Jovem Autor Teatral, que, ao falar dos participantes do seu grupo, os caracteriza como: “17-de-ambos-os-sexos-muito-jovens-e-lindos--já-dormi-com-todos”[343]; o apartamento de Darling: “apartamento--alugado-pela-família-para-os-filhos-estudarem-no-Rio”; as roupas dos personagens: “você com o Roupão de Seda vermelha que lhe dei para substituir o calção molhado, eu com a Túnica Indiana em Cima da Pele”[344].

Os trechos que equivalem às falas dos personagens recebem o mesmo tratamento como se, por sua vez, fossem uma espécie de

340 Cf. BERGSON, 2001, , p. 15.

341 COUTINHO, S. Darling, ou do amor em Copacabana. In: COUTINHO, S. . *Uma certa felicidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 62.

342 Ibid., p. 60.

343 Ibid., p. 63.

344 COUTINHO, 1994, p. 60, grifo do autor.

bordão do gênero: "Portanto o *darling* me beija e me acaricia, jurando um amor eterno: ficaremos-juntos-a-vida-inteira-não-importa-a-diferença-de-idade-pois-meu-tio-casou-com-mulher-20-anos-mais-velha-e-os-dois-viveram-felizes-para-sempre."[345]

A construção do texto tendo como base o *dejà-vu* sugere que a narradora ou já viveu ou já "viu esse filme" vezes demais, sugestão que se intensifica com o trecho da narração de sua autobiografia:

> Vou ficando cada vez mais sentimental, é quando lhe conto o meu passado barroco/feérico/verdadeiro & mentiroso: viúva de um campeão internacional de automobilismo, *protegée* de um diplomata grego aposentado, atriz de teatro e cantora de ópera, amante de um japonês, de um turco e um homossexual riquíssimo, que me presenteou um rubi indiano, antes de fugir para Hong-Kong com um trapezista louro, viajei por Europa e África, onde observei, numa verde/sumarenta planície marroquina ao entardecer, dromedários e flamingos cor-de-rosa correndo/voando.[346]

Talvez achando que tenha exagerado um pouco nos lances sensacionalísticos, ela acrescenta, ironicamente: "Mas já que a vida é cheia de altos e baixos, acabei datilógrafa em escritório, bati bolsinha na Lapa, agora me encontro ganhando a vida como representante/vendedora de produtos de beleza."[347]

Para *darling*, o final do conto reserva três finais possíveis e coerentes com a profusão de clichês que caracteriza o conto: empresário de um grupo de música pop, líder terrorista ou marido-da-virgem-que-engravidou-pra-casar. Mas a declaração final da narradora soa um tanto "superior" demais para quem vinha embalada em tantos lances folhetinescos: "eu nunca mais te verei, *darling*, mas como o fresco vento de maio desmancha as pegadas na areia da praia, depressa a passagem dos dias apaga a marca dos infortúnios

345 Ibid., p. 61.

346 Ibid, p. 61 grifo do autor.

347 Ibid., loc. cit.

do amor em Copacabana"[348]. Faltou talvez dizer que ao fundo Dolores Duran cantava *Fim de caso* ou Dalva de Oliveira, *Tudo acabado*.

Riem da falta

Coisa sempre suscitadora de riso é o malogro da vontade humana[349], quando o resultado é incruento obviamente (ou, pelo menos, assim se espera). Por ingenuidade ou distração do sujeito, por acidente ou qualquer outra razão, tudo sai diferente e geralmente pior do que havia sido previsto. No caso específico do cômico proveniente do malogro físico, como a queda, o escorregão, o sucesso de programas como *As Videocacetadas*, do Faustão, é uma prova do riso sádico que a miséria alheia provoca. No plano do humor, um dos maiores clássicos do gênero trata justamente das desventuras e trapalhadas de *Dom Quixote*. Normalmente isso é engraçado justamente porque visto de fora. O próprio sujeito do malogro não costuma achar muito engraçada a própria queda, a menos, é claro, que tenha senso de humor no sentido freudiano do termo, ilustrado pelo clássico caso do criminoso que, sendo levado à forca numa segunda-feira, comenta: "Bem, a semana está começando otimamente"[350]. Tal capacidade de rir das próprias desventuras, segundo o mesmo Freud, é um fenômeno difícil de ser encontrado[351].

Danuza Leão, *É bom estar em casa*

A crônica de Danuza Leão, *É bom estar em casa*[352], trata de um malogro em grande estilo. Tendo nas mãos todos os ingredientes para um jantar deslumbrante: Paris, um restaurante caríssimo, ostras, vinho

348 COUTINHO, 1994, loc. cit.

349 Cf. PROPP, 1992.

350 Cf. FREUD,1987, p.165.

351 Ibid., p. 169.

352 LEÃO, D. É bom se sentir em casa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2008

francês, três cartões de crédito, ela vê sua perspectiva de uma noite inteira dedicada aos prazeres gastronômicos se transformar em uma sucessão de fiascos: da escolha errada de ostras ao cigarro que já não pode mais fumar num bistrô francês.

Dois aspectos sobressaem nessa crônica. Um deles é a ironia entre a frase de abertura do texto "É bom estar só em Paris" e, logo em seguida, o lamento por não ter um homem do lado para escolher o vinho, o vinho que seria tomado para que ela não pensasse em mais nada, só nos prazeres do paladar:

> É bom estar só em Paris – se é que alguém está realmente só em alguma cidade do mundo. E nessa noite fui fazer uma extravagância pensando que, afinal, eu mereço: jantar num restaurante caríssimo, só de coisas do mar.
>
> [...]
> Mas na hora de escolher o vinho começa; ah, se estivesse com um homem do lado. A escolha de uma mulher, no quesito vinhos, é sempre posta em questão. Estou sozinha num restaurante chiquérrimo de Paris, com três cartões de crédito na carteira e morta de medo do maítre e dos garçons – tem sentido?[353]

Isso parece uma confissão de que o que precisa ser realmente esquecido é o fato de estar só em Paris, este parece ser o motivo que fará malograr o projeto do jantar. Este que seria uma compensação pelo fato de a narradora estar só em Paris transforma-se em um fiasco justamente pela ausência desse homem para fazer as escolhas corretas e acaba por expor o seu desamparo – logo ela, confessadamente vivida e experiente – diante do *maître*, do garçom e do complicado ritual que é a escolha do vinho e das ostras num restaurante francês.

Porém mais curioso do que o teor da "confissão" é a própria "confissão" em si. Por que contar o fiasco? Por que expor as próprias desventuras às diversas, e, talvez derrisórias, interpretações alheias? Freud diria que, nesse tipo de situação, o que se espera

353 Ibid.

do desventurado é que ele expresse sua zanga, suas queixas, seu sofrimento; e o receptor, então, prepara-se para evocar as mesmas emoções em si mesmo. Esta expectativa, no entanto, é frustrada, quando o desventurado – ou a desventurada, no caso – usa o humor e, em vez de expressar sentimentos, faz um gracejo. Nesse caso, "o gasto de sentimento, que é assim economizado, transforma-se em prazer humorístico no ouvinte"[354].

Talvez uma outra versão para a explicação de Freud esteja no final do romance *Heartburn,* de Nora Ephron. Nele, a protagonista Rachel acaba de perder o marido para uma outra mulher, e quando uma amiga lhe pergunta por que ela sempre acha que precisa "transformar tudo em uma história", Rachel responde:

> Porque se eu conto a história, eu controlo a versão. Porque se eu conto a história, eu posso fazer você rir, e eu prefiro que você ria do que tenha pena de mim. Porque se eu conto a história, ela não dói tanto. Porque se eu conto a história, eu posso seguir em frente.[355]

Riem da língua[356]

O terceiro elemento da tríade do risível, segundo Aristóteles[357], são as palavras ou, como quer Propp, os instrumentos linguísticos da comicidade. Este afirma que a língua não é cômica por si só, mas sim porque reflete alguns traços da vida espiritual de quem fala, a sua falta de lógica ou a imperfeição de seu raciocínio[358]. O primeiro problema aqui é definir o que é significa ser cômico (ou qualquer outra coisa) "por si só", fora de algum tipo de contexto ou de um

354 FREUD, 1987, p. 166.
355 EPHRON, N. *Heartburn*, New York: Vintage Books, 1983. p. 176-178. Tradução nossa.
356 Cf. PROPP, 1992.
357 ARISTÓTELES, 2005, p. 74
358 PROPP, op. cit., p.119.

sistema de relações. Mas supondo que ele queira dizer que a "língua por si só" seja a língua enquanto "conjunto de signos e sua regras de articulação", ainda assim ele estaria discordando, pelo menos, de Freud[359] e de Millôr[360], quanto à possibilidade de se rir do código "em si" e não de quem o está usando. Nos dois textos escolhidos para exemplificar o tema, *O convite*, de Cleise Mendes[361], e *Sabiás e rouxinóis,* de Vera Pacheco Jordão[362], acredita-se que é sobre a língua que o humor recai.

Cleise Mendes, *O convite*

Em *O convite*, uma noiva, com todos os preparativos do casamento em andamento – juras trocadas, lençóis bordados e presentes recebidos –, senta-se para escrever o convite e depara-se com a laboriosa tarefa de escolher a palavra ideal, aquela que melhor traduzisse o conjunto de ritos que ela está prestes a protagonizar. Mais do que trabalhoso, o artifício de fazer coincidir a palavra, que ela tenta escolher, com o ato do qual ela vai participar, revela-se impraticável para Lívia e ela, por fim, dá-se conta da impossibilidade de realizar quaisquer dos dois atos: a escrita e a cerimônia.

Uma das possibilidades de pensar o humor do conto é sugerida pelo trecho que mostra que a protagonista, quando criança, já se havia dado conta das possibilidades de armar e desarmar a língua, como se ela fosse um brinquedo:

> Tudo começou lá pelos dez anos, quando um texto didático, entre ilustrações e tudo, explicitava os vários sentidos de "folha", e Lívia sentiu que era sentido demais, não dava depois pra retomar, e ficou enganchada no mistério líquido desse

359 FREUD, 1996.

360 FERNANDES, 2002, p. 594-597.

361 MENDES, C. *A terceira manhã*. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2003. p. 43-44. (Bahia: Prosa e Poesia).

362 JORDÃO, V. P. Sabiás e rouxinóis. In: MAGALHÃES JUNIOR, R. *Antologia de humorismo* e sátira. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p. 422-426.

> *lh* que só podia ser coisa de mergulho, de língua molhada, e nunca a secura branca do papel. Tomou ódio do livro explícito, obsceno, mas depois aprendeu a imitá-lo, furtivamente, para consumo próprio e solitário, armando e desarmando sílabas como peças de ligue-ligue, castelos, caixinhas, construindo, destruindo, pequena deusa.[363]

Tais possibilidades lúdicas sugeridas no texto remetem a Bergson e a sua associação dos princípios do humor ao mecanismo de alguns brinquedos infantis[364], principalmente, neste caso, a caixa de surpresas, na qual o boneco de mola não se cansa de pular para cima a cada abrir e fechar da tampa: "Lívia conhecia desde a infância esses alçapões. Estranhara coisas como cadeira, porta, luva, mamãe. E sabia que repeti-las era a danação. Saltavam, desgovernadas, mais e mais ficavam vivas." [365]

E, também, a bola de neve em que uma pequena causa provoca uma reação em cadeia, cujas consequências fogem ao controle, sendo muito maiores do que o fator inicial que as originou:

> Foi aí. A palavra cresceu, inflou, torceu-se, desgarrada. Lívia tentou retê-Ia, como se a tivesse tido, alguma vez, dócil, doméstica. Tentou prendê-Ia em fragmentos cristalizados: cerimônia de batismo, de encerramento, de posse, a cerimônia terá lugar, após a cerimônia, no decorrer da ceri ... Tolo truque. Que a repetição ilude, trai. Mais imensa, a palavra.[366]

O que Lívia parece perceber ao sentar para escrever o próprio convite de casamento é que, na infância, o brincar com as palavras – repetindo-as, desmontando-as, estranhando-as – fazia com que as palavras, qualquer palavra, correspondesse a um "abre-te, Sésamo" que dava passagem, se não para uma outra dimensão, pelo menos para

363 MENDES, 2003, p. 43. 44 loc. cit.

364 BERGSON, 2001, p. 50-58.

365 MENDES, 2003, p. 44.

366 Ibid., loc. cit.

outras inúmeras possibilidades. Ao escrever "cerimônia" no papel, ela inadvertidamente insere a senha que acessa o velho jogo infantil, ela reabre a tampa da caixa, e a palavra, como se fosse o incansável boneco de mola, pula para fora e parece adquirir vida própria. Ao tentar reencaixotá-la em contextos seguros: "cerimônia de batismo", "de encerramento", "de posse", esta repetição só faz a palavra saltar ainda mais forte. Como se, uma vez posto em ação este jogo com as palavras, uma verdadeira reação em cadeia se deflagrasse, a bola de neve fosse crescendo e as consequências se tornassem muito maiores do que a pequena palavra que lhes deu origem. Como se o jogo que tanto a fascinava quando criança, agora às vésperas do casamento, parecesse assustador: "Lívia, portanto, criança, era sábia, e transformara em jogo essas aventuras de palavras sem rédea. Mas era assustador, agora. A gráfica não esperaria mais, a mãe ficaria aflita, e o noivo ia olhar para ela do modo que mais temia, em urgente desamparo."[367]

A reação em cadeia que se põe em jogo à escrita da palavra "cerimônia", e o conjunto de derivações, combinações e alusões desagradáveis que ela evoca –

> A lembrança do noivo enchia essa urgência de perigosa ternura, mas a palavra desgarrada no papel derretia como cera, exalava como amônia, náusea de viagem sem retorno, de mergulho no poço. Cera e amônia. Amarga amônia. Acrimônia. Cerimônia. Cerimonial, cerimonioso, cerimoniosamente. Credo! Totalmente em órbita, girando louca cada sílaba, sem se encorpar [...] no corpo antigo.[368]

- parecem fazer com que Lívia se dê conta de que, se na infância a brincadeira de palavras lhe abria alçapões, como o de Alice, agora, a tarefa de escrever o convite do seu casamento assemelha-se a um "fecha-te, Sésamo": E ela acaba por preferir não casar a fazer o jogo da cerimônia:

367 MENDES, 2003, p. 45.

368 Ibid., loc. cit.

> Tinha que escrever agora, e cada palavra a escrever era para sempre. Breve as máquinas imprimiriam o que agora fosse dito, e o dito a faria entrar de branco pela porta alta, desmesurada, única, e atrás dela todas as outras portas se fechariam de vez. Definitivo. Infinitivo. Droga![369]

Uma outra possibilidade de humor nesse texto é pelo viés da ironia no sentido que Linda Hutcheon define quando diz que todo texto literário é irônico por comportar inúmeras significações, por caber sempre o dito e o não dito, por estar sempre aberto à interpretação e suas delícias[370]. O conto mostra que não apenas o texto literário está aberto a essas possibilidades, mas qualquer texto, mesmo o mais prosaico conjunto de fórmulas cerimoniais, como um convite de casamento. É como se o lidar com as palavras, mesmo uma palavra tão conservadora, convencional, burocrática, ritualizada, como "cerimônia", sempre pudesse abrir os alçapões de possibilidades inesgotáveis de alusões, referências, significados e, como tal, fosse uma recusa à conversão e um convite ao jogo, ao humor, à diversão.

Vera Pacheco Jordão, *Sabiás e rouxinóis*

Outro texto escolhido para exemplificar o humor que tem como alvo a língua é o de Vera Pacheco Jordão[371], *Sabiá e rouxinóis*. Ela inicia sua crônica relembrando um velho bordão ouvido na sua infância:

> "Em Portugal canta o rouxinol e aqui no Brasil canta o sabiá, mas a distância entre cá e lá é tão grande que o que se canta cá não se ouve lá, e o que se canta lá não se ouve cá. Por isso é que ninguém sabe a história da casinha amarela que eu vou contar. Quer que eu conte?"

369 MENDES, 2003, p. 45.
370 HUTCHEON, 2000. p. 78.
371 JORDÃO, 1969, p. 422-423.

Glosando o mote de que o canto do rouxinol português difere daquele do sabiá brasileiro, ela desconstrói a ideia de uniformidade, que há quem suponha existir, entre a língua que se fala no Brasil e em Portugal. Ela diz que tendo viajado por quase toda a Europa sem maiores dificuldades linguísticas, só a muito custo se fez entender pelos lusitanos, não tanto pela pronúncia e sintaxe, mas principalmente pelas palavras do quotidiano, que são totalmente diferentes de um lugar para outro:

> Assim foi que, perguntando ao porteiro do hotel em Lisboa se havia trem para a praia da Nazaré, o homem respondeu-me em tom de espanto:
> – Trem não, minha Senhora, que é demasiado distante ...
> Que eu saiba, o trem foi inventado justamente para as grandes distâncias, mas não discuti:
> – E ônibus?
> – Ai, minha Sra., de ônibus V. Excia. levaria o dia todo para lá chegar. É preferível a camionete.
> – Camionete ... (pensei num caminhão pequeno e fechado) mas não será muito incômodo?
> E o diálogo continuou até que se esclarecesse o quiproquó: Em Portugal trem é carro puxado por cavalos, ônibus é o nosso trem vagaroso que chamamos leiteiro, camionete é nosso ônibus, sendo que toda esta complicação teria sido evitada se, de início, eu tivesse perguntado pelo comboio.
>
> [...]
> Foi para evitar mal-entendidos que, ainda na praia da Nazaré, o copeiro da pensão encerrou assim nosso diálogo:
> – Seu Leandro, esta noite os pernilongos não me deixaram dormir.
> – Perdão, minha Sra.?
> – Os mosquitos, Seu Leandro.
> – Ai, V. Excia. quer dizer os melgas? ...
> – Não sei se são melgas, mas diga-me, aqui há maleita?
> – Perdão, minha Sra.?
> – Digo malária ...
> O homem olhou-me de banda e teve uma inspiração:
> – V. Excia. não prefere falar em francês ou inglês? ...

> Tinha razão o bom do homem. Assim que abandonamos o vernáculo nos entendemos perfeitamente.[372]

O humor do texto se apoia nessa percepção da existência do oposto da compreensão que se esperava encontrar entre povos que em teoria falam a mesma língua e na esdrúxula proposta para solucionar o problema.

Riem dos homens

Márcia Denser, O *vampiro da Alameda Casabranca* [373]

No capítulo anterior, mencionou-se a suposição de que homens e mulheres lidam com a produção de humor de formas diferentes e que algumas características do modo como a mulher faz humor seriam: a comédia feminina é menos hostil, pois as mulheres tendem a se autodepreciar mais do que desqualificar o outro; o alvo do humor produzido por mulheres é mais o poderoso do que o desprezível; as mulheres costumam rir menos da dor e do embaraço dos outros[374].

Este conto é outro exemplo de que o humor que a mulher escreve pode ser hostil, cáustico, desmoralizante, negando os traços "humanitários" que o caracterizariam. Por ter o seu humor construído, principalmente, a partir da depreciação, é necessário mostrar a escolha de vocabulário pejorativo, a construção de comparações escatológicas, principalmente aquelas que se referem ao poeta Klaus, cujas motivações mais mesquinhas, a narradora parece se comprazer em expor:

372 JORDÃO, 1969, p. 424-425.

373 DENSER, M. O vampiro da Alameda Casabranca. In: MORICONI, Í. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 393-401.

374 BARRECA, 1991, p. 1-37.

> A não ser pelo filme japonês em cartaz, não havia nenhum interesse em sair com aquele sujeito, poeta, que se ostentava como "maldito" só para poder filar seu canapezinho de caviar nas altas rodas. Um guru de fachada, meio sobre o charlatão cósmico, adepto que era de uma esotérica seita oriental, babaca como tantas outras, e usando tudo isso em proveito próprio. Pelo menos não era burro. [...] Feioso, devia viver faminto de carne fresca mas, passando-se por espiritual, ia tirando suas casquinhas.[375]

Além de hipócrita e charlatão, Klaus ostenta uma impressionante pobreza de expressividade, ainda mais para um homem que se diz poeta:

> O tal filme japonês fora realmente bom [...], mas o Poeta apenas emitiu suas impressões assim: "É barra! Que barra! É uma barra!" dizendo-as de maneiras diferentes e empostando a voz num diapasão enfático que partia da traquéia, explodindo num ruído seco e rouco, feito um peido bucal, e como se a palavra "barra" contivesse, não digo o significado de todo o universo, mas, pelo menos, de todo o filme. Isso no fim da fita. Durante esteve todo o tempo tentando pegar no meu braço. Um verdadeiro saco. Então eu me perguntava: por que sair com aquele cara?[376]

Isso sem falar de seus traços estilísticos, dermatológicos e capilares francamente desfavoráveis:

> Então, ele me submeteu a mais duas horas de suas poesias, aliás inéditas. Se fossem boas até que valeria o esforço, o fascínio, a atenção fingida (tinha ganas de estourar de rir cada vez que ele pigarreava, afivelando um ar circunspecto, como se preparando para ler um discurso, um obituário, um testamento, enfim, algo muitíssimo sério), o vinho, aquele apartamento, o filme japonês, os feriados, aquelas

375 DENSER, 2001, p. 393.

376 Ibid., p. 394.

> profundas crateras que lhe sulcavam o rosto, o ligeiro cheirinho oleoso e adocicado que se desprendia delas, a mania de falar de si próprio na terceira pessoa, como se fosse um fantasma, o fato de ser careca de um lado só, daí o cabelo restante se amontoar num topete atrás da orelha esquerda, enfim, mas não eram. Não eram mesmo. Ocas, delírios vagos, desconexos, de um concretismo de cabeça dura e reticências. Na mesma construção e com a mesma ênfase conviviam vísceras e sangue, cosmos e eternidade, como se essas palavras não significassem nada além de meros sons poéticos convencionais.[377]

A primeira impressão que se tem à leitura do texto é "metralhadora giratória", no sentido de que todos são alvos do humor cáustico da narradora: do poeta, Klaus, alcunhado de *o vampiro da Alameda Casabranca*, até ela própria. Mas, a uma leitura mais atenta, percebe-se a inadequação de comparar suas observações mordazes a uma metralhadora; o seu olhar, como se usasse uma lente de aumento, esquadrinha a vítima muito de perto e requer um instrumento de maior precisão, como um bisturi, para vivisseccioná-la.

Martha Medeiros, *Mamãe Noel*

Já se mencionou várias vezes ao longo deste trabalho a proposta de Mendes de identificar na comédia não a recorrência de temas e técnicas, mas a existência de um *método de representação* que põe em cheque verdades e garantias através da diversão, definindo assim o *método do cômico,* por meio do qual é possível desconfiar e zombar das verdades, parodiar os discursos sérios e, também, se divertir com isso[378].

É isso que se julga perceber no texto de Martha Medeiros, *Mamãe Noel*[379]*,* um golpe de misericórdia em qualquer crença que porventura

377 DENSER, 2001, p. 395.

378 MENDES, 2001, p. 332-334.

379 MEDEIROS, M. *Mamãe Noel*.[S.l.], [200-?] Disponível em: <http://www.releituras.com/

ainda se tivesse na existência de Papai Noel. Não porque ele seja uma lenda ou uma crendice infantil e vá de encontro ao pensamento racional das pessoas sensatas. Muito menos porque isso não passe de um "engodo americano-capitalista" para promover as vendas de fim de ano. Não é nada disso. Ele não existe simplesmente porque as características e tarefas do personagem são incompatíveis com o ser homem:

> Sabe por que Papai Noel não existe? Porque é homem. Dá para acreditar que um homem vai se preocupar em escolher o presente de cada pessoa da família, ele que nem compra as próprias meias? Que vai carregar nas costas um saco pesadíssimo, ele que reclama até para colocar o lixo no corredor? Que toparia usar vermelho dos pés à cabeça, ele que só abandonou o marrom depois que conheceu o azul-marinho? Que andaria num trenó puxado por renas, sem ar-condicionado, direção hidráulica e *air-bag*? Que pagaria o mico de descer por uma chaminé para receber em troca o sorriso das criancinhas? Ele não faria isso nem pelo sorriso da Luana Piovani! Mamãe Noel, sim, existe.
>
> [...]
> Enquanto Papai Noel distribui beijos e pirulitos, bem acomodado em seu trono no *shopping*, quem entra em todas as lojas, pesquisa todos os preços, carrega sacolas, confere listas, lembra da sogra, do sogro, dos cunhados, dos irmãos, entra no cheque especial, deixa o carro no sol e chega em casa sofrendo porque comprou os mesmos presentes do ano passado?
>
> Por trás do protagonista desse megaevento chamado Natal existe alguém em quem todos deveriam acreditar mais.[380]

Ao expor sua tese da impossibilidade de existência de um Papai Noel do gênero masculino, ela o faz mostrando a discrepância existente

---

mamedeiros_noel.asp >. Acesso em: 28 abr. 2007.

380 MEDEIROS, [200-7].

entre os atributos necessários para dar conta do recado e aqueles que os homens têm a oferecer. Não contente com isso, a autora revela quem realmente faz o trabalho pesado por trás da *mise-en-scène* do bom velhinho.

Riem de Deus e o mundo

Hilda Hilst, *Como se um brejeiro escoliasta...*

Lendo e relendo o livro *Cascos & carícias*, de Hilda Hilst, na tarefa de escolher uma crônica para incluir neste texto, percebeu-se, nos títulos, nos parágrafos iniciais e nas crônicas, de modo geral, uma recorrência de perguntas e questionamentos. Só para dar uma ideia da constância do método, a primeira crônica se intitula: *Por que não?*; a segunda, *Por que, hein?;* a terceira inicia-se por: "Às vezes, me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e constantes pinceladas de austeridade?"; a quarta, por sua vez, "A perplexidade de pertencer à raça humana. O que quer dizer ser humano? Os canalhas são humanos? Os santos são humanos?"

O que se percebe é que Hilda Hilst faz uso sistemático do método cômico, desconfiando de certezas garantidas, zombando do sério, pondo em cheque a estabilidade das posições. O texto escolhido não foge à regra. Logo no início da crônica, ela pergunta:

> E por que será que todas as coisas ligadas à santidade são necessariamente ligadas ao sofrimento? Por que é preciso flagelar-se, jejuar, maltratar o corpo, mutilar-se, dar todos os bens, ser um pária na vida? Por que os humanos inventaram um deus ou deuses sempre ameaçadores, ávidos por sangue e martírio, as bochechas inchadas de tanto triturar a carne das criaturas?[381]

381 HILST, 1998, p. 20-22.

Ela não apenas questiona o asceticismo e/ou a cruência sacrificial de seitas e religiões, mas também reduz a divindade a uma invenção humana e, não apenas humana, mas cruel, grotesca e cômica, traduzida na imagem de um deus vampiresco, canibal e glutão, com as bochechas estufadas de carne de bicho e de gente.

As supostas ordens provindas de Deus para torturar, esfolar e queimar na fogueira não passariam, segundo ela, de falhas na comunicação causadas por um ruído no canal entre emissor e receptor ou, muito mais provavelmente, causadas pelo precário entendimento humano:

> O conceito de martírio, holocausto, sofrimento para dar prazer a um deus é para mim inaceitável. O que pensar dos neurônios de Isaac [sic] entendendo que era para pôr o filho na fogueira? Todos esses supostos diálogos dos humanos com um suposto deus me lembram a Telesp em dia de chuva, você chamou Londres e te dão Carapicuíba ou Cururu-Mirim. Ninguém entendeu nada até agora (como na microfísica) e os humanos têm mesmo, segundo a Ciência, muitos parafusos soltos entre o neocórtex e o hipotálamo.[382]

Tendo posto em dúvida os fatores da comunicação entre a divindade e o homem, ela desconfia também da eficácia da missão do enviado de Deus à Terra:

> Não me conformo também com isso de um deus mandar seu filho para o planeta Terra a fim de ser crucificado. Pra nos salvar, me ensinaram. Mas nós não fomos salvos de nada! Continuamos os mesmos estúpidos paranóicos (é só ler a História) em direção à loucura, ao pânico, ao desespero. Como é que você pode entender alguém que te diz: "sim, meu amor, eu te amo, mas aguenta firme que vou te arrancar as unhinhas, aguenta firme que vou te furar os óinho, aguenta firme que vou te crucificar". [...]. Se Deus fosse só um amante enciumado e eu o traísse com o chifrudo, até dá pra entender. O

382 Ibid. p. 20.

> sexo é ligado a muitas fantasias sórdidas. Ou vocês só fazem aquele buraco no lençol? Alguém muito especial me dizia: tens um inimigo? Deseja-lhe uma paixão. Mas a luz lá de cima, o grande sol das almas me condenando ao sofrimento, me pentelhando para sempre a vida? Ah, não. [383]

A narradora parece perceber que os caminhos da salvação pela conversão, tal como algumas religiões as compreendem, tendem ao trágico, já que, muitas vezes, isto costuma passar por sectarismo, discriminação, culpa, expiação, arrependimento, formando uma espécie de cadeia semântico-ideológica que não tem levado a humanidade muito longe da ignorância, da paranoia e da intolerância.

Cleise Mendes observa, a esse respeito, que ainda persiste a crença na existência de uma correlação necessária entre “ascetismo e conhecimento, dor e reflexão, seriedade e verdade, sofrimento e transcendência, num imbróglio cristão-platônico” que ainda continua surtindo efeito[384].

Mendes e Hilst, cada uma no seu estilo, parecem estar de acordo quanto à ideia de que o modo cômico de responder ao mundo ainda não foi suficientemente validado quanto o trágico e de que o primeiro pode ser igualmente (ou mais) eficaz para exorcizar fantasmas e preencher a falta e o desejo. Ambas, de alguma forma, creem que o cômico “salva”, mas entre aspas, claro, não como o que converte, mas como o que diverte. Mendes diz: “Creio que o cômico nos ‘salva’ – momentaneamente, é claro, porque festa é festa, mas o que é que salva para sempre? – desse eixo trágico de culpas e desculpas”[385].

Hilda Hilst, por sua vez, afirma que se voltou para o humor porque optou pela sua própria salvação, “porque mora na morte. Aquele que procura Deus na austeridade”[386].

383 HILST, 1998, p. 20-22.

384 MENDES, 2001, p. 332.

385 MENDES, 2001, p. 332..

386 HILST, 1992, p.15.

Rachel de Queiroz, *Viagem de bonde*

Voltando o olhar para as coisas visíveis e risíveis do mundo, o texto de Rachel de Queiroz, *Viagem de bonde*[387], é uma crônica, no sentido de um texto que reúne observações sobre o cotidiano de maneira breve, leve e bem humorada. Ele trata de uma viagem de bonde no Rio de Janeiro da década de 1950. Há vários elementos que poderiam ser destacados no que se refere ao humor: o pitoresco dos personagens, as queixas contra o governo que não mudam, a irônica conclusão de que, mesmo sem luz, sem água e sem transporte, o Rio de Janeiro é comparado ao paraíso.

Entre eles, há dois que parecem ressaltar e que serão comentados. O primeiro deles é o contraste entre a exiguidade do espaço disponível no bonde já superlotado e o otimismo da crença dos seus ocupantes de que, empurrando sempre encaixa, sendo que quem tenta se encaixar é uma baiana de quase 90 quilos sem os adereços, o tabuleiro, o fogareiro, o tamborete e a cunhã:

> E tratava de acomodar-se gingando os ombros e os quadris à direita e à esquerda, quando o bonde parou em outro poste, o soldado repetiu o tal slogan do encaixe, e foi subindo – logo quem! – uma baiana dos seus noventa quilos, e mais uma bolsa que continha o fogareiro, a lata dos doces, o banquinho e o tabuleiro. E aquela baiana pesava os seus noventa quilos mas era nua, com licença da palavra, pois com tanta saia engomada e mais os balangandãs, chegava mesmo era aos cem. E esqueci de dizer que junto com ela ainda vinha uma cunhãzinha esperta que era um saci, que se insinuou pelas pernas do pessoal e acabou cavando um lugarzinho sentada, na beirinha do banco, ao lado de uma moça carregada de embrulhos e que assim mesmo teve o coração de arrumar a garota. Também o diabo da pequena conquistava qualquer um, com aquele olho preto enviesado, o riso largo de dente na muda.[388]

387 QUEIROZ, R. Viagem debonde. [S.l.], [200-?]. Disponível em: <http://www.releituras.com/racheldequeiroz_bio.asp>. Acesso em: 28 abr. 2007.

388 QUEIROZ, [200-?] .

Outro aspecto lúdico deste texto é o jogo que se percebe entre a forma do texto imitando o espaço de um bonde apinhado de gente, onde a narrativa se passa, e o assunto sobre o qual ela trata. A maior parte do texto está dividida em dois grandes parágrafos, como se fossem os dois grandes vagões do bonde: o carro-motor e o reboque. As sentenças são encadeadas por marcadores coesivos, principalmente o conectivo "e", como se as frases coladas umas às outras mimetizassem a proximidade das pessoas nos vagões abarrotados.

Lúcia Carvalho, *A máquina*

Outro texto cujo humor está voltado para as coisas do mundo é o de Lúcia Carvalho, *A máquina*[389]. Transformado, graças à sua versatilidade, em eletrodoméstico, o computador deve ter substituído, nos últimos 20 anos, hábitos centenários como os de jogar paciência com cartas de baralho, fazer apresentações com transparências e bater textos à máquina. Porque é óbvio que, analisando as opções sob a lógica positivista do progresso, a paciência digital é mais prática do que a analógica, não é necessário, por exemplo, embaralhar as cartas; é evidente que os slides do *power point* no *data show* são infinitamente mais eficientes do que transparências de retroprojetor; e quanto a bater textos à máquina, nem é bom falar, esta seria uma boa razão, por exemplo, para se desistir de concluir, ou melhor, de iniciar uma tese de doutorado. No que diz respeito a esta pesquisadora, o computador substituiu com ampla margem de vantagem, em tudo, a máquina de escrever. Será?

O texto se passa na casa de uma tia falecida, onde uma mãe e seus filhos estão separando as coisas que serão divididas entre os parentes. A menina de 12 anos e seu irmão menor encontram uma velha máquina e tentam explicar para a mãe como o achado funciona:

389 CARVALHO, L. *A máquina*. [S.l.], [200-?]. Disponível em: <http://www.releituras.com/luciacarvalho_amaquina.asp >. Acesso em: 28 abr. 2007.

– Deixa que eu falo: é assim, é uma máquina, tipo um ... teclado de computador, sabe só o teclado? Só o lugar que escreve?
– Sei.
– Então. Essa máquina tem assim, tipo uma impressora, ligada nesse teclado, mas assim, ligada direto. Sem fio. Bem, a gente vai, digita, digita...
Ela ia se animando, os olhos brilhando.
– ... e a máquina imprime direto na folha de papel que a gente coloca ali mesmo! É muuuito legal! Direto, na mesma hora, eu juro!
Ela jurava? Fiquei muda. Eu que jurava que não sabia o que falar diante dessa explicação de uma máquina de escrever, dada por uma menina de 12 anos. Ela nem aí comigo. Continuava.
– ... entendeu como é, ô mãe? A gente, zupt, escreve e imprime, até dá para ver a impressão tipo na hora, e não precisa essa coisa chatérrima de entrar no computador, Iigaaar, esperar hóóóras, entrar no word, de escrever olhando na tela e sóóó depois mandar para a impressora, não tem esse monte de máquina tuuudo ligada uma na outra, não tem que ter até estabilizador, não precisa comprar cartucho caro, nada, nada, mãe! É muuuito legal. E nem precisa de colocar na tomada! Funciona sem energia e escreve direto na folha da impressora![390]

O humor, então, é construído a partir desse estranhamento do cotidiano e da inversão da lógica de que o novo é sempre melhor do que o velho, o texto questiona a noção de superioridade absoluta do computador em relação às antigas *Remingtons* e *Olivettis*. E isso não sob a ótica reacionária de algum saudosista de plantão, mas justamente aos olhos da geração que, tendo nascido depois do computador pessoal, nunca tinha visto uma máquina de escrever e, por isso, conseguem perceber as vantagens, por assim dizer, que as velhas máquinas tinham, mas que a geração que as descartou já nem lembrava mais.

390 CARVALHO, [200-?].

Zulmira Tavares, *A curiosa metamorfose pop do Senhor Plácido*

No texto de Zulmira Tavares, *A curiosa metamorfose pop do Senhor Plácido*[391], o gerente de uma loja de eletrodomésticos, Plácido, deve, num mesmo dia e nessa ordem, comprar um penico de plástico, ir à Bienal de Arte Moderna, comparecer a um enterro e coletar suas próprias fezes para exame laboratorial.

Pode-se dizer que o humor desse texto se constrói a partir do recurso da interferência de séries ou do fato de uma situação pertencer ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos independentes e poder ser interpretada, ao mesmo tempo, em dois sentidos diferentes[392].

Relutando em ir à exposição por se considerar por fora de tudo, é aconselhado a chegar à Bienal inocente e procurar não a eternidade, mas a transitoriedade. Carregando consigo, pois, seus olhos inocentes e o seu penico rosa de plástico, Plácido vai transitar entre o cemitério, a exposição de arte e o sanitário, tomando um pelo outro, deslocando suas interpretações, borrando os seus limites.

> Pela primeira vez em sua vida o Sr. Plácido se observa. Agora, nesse momento. Inclinado para a frente, despido da cintura para baixo, as pernas finas e cabeludas ligeiramente abertas, as nádegas imensas e brancas apoiadas na pequena e leve circunferência rosa. Tem ele a impressão de ser este o único apoio para o seu corpo, que os seus pés mal tocam o chão; paira. Dois pares de aspas, como frágeis mãos, colhem-no por baixo, delicadamente, pelas nádegas e guardam-no consigo. Novos limites? Não pode evitar. Exatamente como descreve o catálogo. Está no catálogo. Colhido pelas aspas como dentro de uma cápsula, aguarda a revelação; uma revelação de ponta-cabeça; mas que, se vier, fugirá imediatamente a este estado de graça pois que de pronto será encaminhada

391 TAVARES. A curiosa metamorfose pop do senhor Plácido. In: COSTA, F. M. (Org.). *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 517-521.

392 BERGSON, 2001, p. 71.

> ao laboratório para exame. Arte e ciência. Arte e não-arte! Os limites depostos, outra vez? As respostas acham-se retidas dentro da cápsula com o Sr. Plácido. O sinal da revelação ainda é apenas o roxo na sua fisionomia congesta. O sinal é esforço, mas esforço suspenso, sem quase apoio, roxo, roxo-solferino. A suspensão é auréola: o plástico rosa, frio e leve. Um precário estado de graça iluminado. Pelos antípodas: roxo violento, rosa tênue. Duas cores, ou uma: dois tons, ou um
>
> puro
> perfeito
> objeto
> pop.[393]

Mais do que narrado, pois a voz narrativa quase desaparece, o quiproquó aqui é construído pelo diálogo entre a inocência de Plácido e a *expertise* dos seus interlocutores: o vendedor de penicos, o seu amigo entendido em arte, sua esposa. Ao final, quando a voz retoma a narrativa para concluí-la, ela faz convergir as séries: a vida, a arte e o corpo para o penico, signo que aponta para o que é provisório, precário e perecível, por excelência. Aqui o que o humor faz ressaltar é o contraste entre a natureza abstrata, delicada, por que não dizer, quase espiritual, das palavras escolhidas – "rosa", "frágeis", "delicadamente", "Arte", "Ciência, "paira", "revelação", "estado de graça iluminado" – e o alto grau de iconoclastia e escatologia encenadas.

Riem da morte

Para Propp, nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a sua transgressão, que se pode materializar em uma particularidade que torne uma pessoa diferente do seu meio ou em uma infração das normas de conduta da coletividade, mas para que isto seja visto

393 TAVARES, 2001,p. 521.

como um defeito cômico, é necessário que não cause nem ofensa, nem revolta, nem piedade e nem compaixão[394].

Para saber se a sugestão de que algo sublime pode estar a salvo do cômico é pertinente, buscou-se a palavra "sublime" no *Aurélio Séc. XXI* e encontrou-se a seguinte definição: "que atingiu um grau muito elevado na escala dos valores morais, intelectuais ou estéticos; quase perfeito". Este "quase" é uma rachadura na redoma do sublime, é o lugar ideal para o *modus operandi* do cômico encaixar a alavanca do seu ângulo de visão e desestabilizar a divisória que separa o risível do não-risível.

A ideia de que haja algo a salvo do cômico não se sustenta, porque o ridículo não está tanto naquilo que é representado (falhas, defeitos, desvios de conduta) quanto no modo de ver do cômico que, por olhar de baixo, desconfia dos pretendentes ao sublime e se compraz em atrair para baixo tudo que caia no seu ângulo de visão[395].

A participação do espectador nesse jogo vai depender de uma licença ética para aceitar a inverossimilhança da abordagem do tema e para acreditar, como exige a fantasia cômica, que se pode *jogar* com tudo, mesmo com as imagens da morte[396].

Cora Coralina, em *O lampião da Rua do Fogo*

É o que faz Cora Coralina, em *O lampião da Rua do Fogo*[397]. Trata-se da história de dona Placidina e seu Maia, ele porteiro da Intendência, boa pessoa, serviçal, um santo homem se não fosse o gosto pela pinga. Ela, dona de casa, de primeira, esposa exemplar, mas já um pouco cansada e desiludida das bebedeiras do marido, desejando, em seu íntimo, uma boa morte para si mesma ou, o que seria melhor, para ele.

394 PROPP, 1992, p. 59-65.

395 MENDES, 2001, p. 147-150.

396 Ibid., p. 315-317.

397 CORALINA, C. O lampião da Rua do Fogo. In: CORALINA, C. *Estórias da casa velha da ponte*. 11. ed. São Paulo: Global, 2001. p. 63-72.

Lá um dia, seu Maia adoece e, apesar dos cuidados do médico e da solicitude da esposa, morre. Na saída do enterro, desaba um temporal, e, por conta da chuva e de um poste mal localizado, os carregadores derrubam o caixão e, com o baque, o morto volta a si. Em meio ao assombro das gentes e da gritaria dos moleques, o ex--defunto volta para casa e para os cuidados relutantes da ex-viúva. Meses depois, seu Maia adoece e morre novamente, o médico, por via das dúvidas, só autoriza o enterro quando o defunto começa a feder.

Resumido às linhas gerais do enredo, o conto é um caso ou "causo", uma anedota sobre o defunto por engano, o que, a depender dos matizes que lhe são atribuídos, pode se tornar engraçado, trágico ou grotesco. Neste caso específico, o tom é leve e bem-humorado.

Ao entremear a história com os usos e costumes das doenças, velórios e enterros da Goiás de antigamente, a narradora despe a morte de sua mortalha trágica, e às vezes grotesca, e a reveste de acontecimento triste e inevitável, é verdade, mas cotidiano, singelo, rotineiro. É como se o impacto irremediável da morte se diluísse, aos poucos, no transcorrer das pequenas providências práticas e corriqueiras.

Se bem que, no conto, a morte não é tão irremediável assim já que o pseudomorto volta a si, quando o caixão onde está sendo carregado colide com um lampião. A ressurreição recebe o mesmo tratamento dado à morte. O que poderia ser pretexto para lances dramáticos e grandiloquentes é na verdade tratado como se fosse uma trapalhada, e toda a cena adquire um certo ar farsesco ao mostrar seu Maia de meias, com um pano amarrado no queixo, voltando para casa debaixo de chuva, acompanhado pelos moleques, gritando: "é vem o defunto".

O caráter prosaico e caseiro atribuído a essa morte deve-se, talvez, à natureza de dona Placidina que "era muito prática nessas e noutras coisas". Se o marido chegava bêbado, ela ajeitava logo um café amargo com semente de jurubeba e o empurrava para a rede. Quando ele morre, passadas as apropriadas vertigens da viuvez recente, ela volta a si, faz das tripas coração e passa a cuidar dos que vieram para a sentinela: café com biscoito, mexido de lombo de porco com farofa e requentão.

O pragmatismo da personagem contribui também para o humor do conto. Na sua secreta ânsia de livrar-se do marido, mas sendo uma esposa exemplar, tudo que ela podia fazer era esperar, em segredo, pela viuvez. Tendo visto seu desejo secreto atendido e, logo, desfeito pelas trapalhadas do compadre, ela, que de jeito nenhum quer ver sua viuvez novamente frustrada, não esquece de advertir o carregador do caixão: "– Compadre Mendanha... Escuta, compadre, cuidado com o lampião da Rua do Fogo, viu... Não vá acontecer como da outra vez..." [398]

Riem até do diabo

Anônima, *Artes de Branca Flor*

Como costureira, a especialidade de minha avó paterna era fazer colchas de retalhos. Ela os separava primeiro por cores e texturas, depois juntava os pedaços com a mesma padronagem, fazendo umas tiras compridas, que finalmente, unia e transformava num belíssimo mosaico de pano colorido. Na cozinha, ela tinha mão boa para pãezinhos de forma, fofos, cheirosos, passados no queijo ralado ainda pelando de quente. Agora, dom de verdade ela tinha era pra contar estórias. Que ela ia contando e andando pela cozinha, medindo as colheradas de fermento e açúcar e as xícaras de farinha e leite morno, levando os netos atrás como o flautista de Hamellin. Ou, então, sentada, costurando, marcando o ritmo com o *nhec, nhec* da máquina. Eram estórias de todos os tipos, de bicho, de assombração, de fadas, de esperteza, entre as quais uma das mais interessantes era *Artes de Branca-Flor* [399].

O conto é a história de um rapaz viciado em jogo que, uma noite, perde numa aposta a própria sombra para o diabo. Para reavê-la, ele tem que ir buscá-la na Montanha Negra, onde vai passar

398 CORALINA, 2001, p. 72.

399 GUIMARÃES, 1964, p.35-46.

por uma série de provas e peripécias com a ajuda de Branca-Flor, a filha do capeta.

Embora a história tenha as características dos contos maravilhosos, tal como Propp[400] os classifica, ela tem um aspecto que a distingue da maioria, que é o fato de ser um dos poucos em que a filha (ou o filho), em vez de ser a vítima inocente de uma madrasta malvada ou de um pai incestuoso, tem consciência de que eles significam um obstáculo ao seu desejo que ela precisa superar. No caso de Branca-Flor, isso é feito sem o uso da força e sem a ajuda da varinha de condão, mas através do uso de sua própria astúcia. E é nisso que reside o humor do texto, nas artimanhas que ela utiliza para fazer o pai de tolo.

O princípio de fazer o diabo de bobo está presente em outros contos populares, como os de Pedro Malasartes, por exemplo. Só que nas histórias de Malasartes, ele costuma fazer isto em proveito próprio, para ficar rico ou se tornar imortal, enquanto Branca-Flor o faz para salvar a própria vida e a de seu companheiro. Outro aspecto peculiar e humorístico da história é o aspecto "domesticado" do diabo, cuja esposa, que pelo jeito é quem manda na casa, o considera um "bocó de fivela". É ela quem desvenda as artimanhas que a filha prepara para enganar o pai.

Quando o diabo descobre que a filha ajudou o rapaz a reaver sua sombra, decide matá-los. Ela adivinha o plano e, antes de fugir, coloca um pote de barro cheio de vinho em sua cama e na do seu companheiro, pega um punhado de agulhas da caixa de costura, um pedaço de sabão da despensa, um punhado de cinzas do fogão e cospe nele três vezes.

O diabo espera dar meia-noite para executar sua vingança e chama a filha para ver se ela já está dormindo. Um cuspo, no fogão, responde: "Já vou". Ele espera mais uma hora e chama novamente, outro cuspo, já mais fraco, responde: "Já vou". Espera mais um pouco, e quando chama, o cuspo já quase seco responde um "já

400 PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. p. 85.

vou” de quem já está quase dormindo[401]. Nesse tipo de expediente percebe-se a peculiaridade das artes de Branca-Flor: elas são mais lúdicas e mais astuciosas do que os meios mágicos convencionais, como uma varinha de condão, ou do que as palavras mágicas, como o “Abre-te, ó Sésamo”. O que ela faz é tornar concreto o figurado; é materializar o metafórico ou, no caso dos cuspos, o metonímico.

Os cuspos são meios mágicos de natureza metonímica, porque a relação que existe entre eles e a sua função não é de similaridade, o que os tornaria metafóricos, mas de contiguidade. Eles obedecem ao princípio da magia contagiosa, segundo o qual as coisas que, em certo momento, estiveram em contato, mesmo que sejam completamente separadas uma da outra devem continuar a agir umas sobre as outras, mesmo à distância, de modo que o que quer que afete uma delas afetará a outra, sendo que um dos exemplos mais conhecidos deste tipo de magia é a simpatia mágica que se supõe existir entre o homem e qualquer parte que tenha sido separada de sua pessoa, como o cabelo ou as unhas[402].

A astúcia de Branca-Flor está no foco de percepção daquilo que é significativo ou motivado para o propósito da sua magia. Na saliva, que é um meio mágico metonímico, ela dispõe de uma parte que dela pode ser destacada e que dela guarda – por estar sempre em contato com os órgãos vocais – a característica necessária para enganar o pai: a sua voz. Não poderia ser um fio de cabelo, nem um pedaço de unha. E se tratando de Branca-Flor, mais esperta que o próprio diabo, ela não deixaria para trás a língua, como fez a Pequena Sereia, deixou o cuspo.

Em suas viagens, Gulliver chega a Balnibarbi, em cuja capital, Lagado, uma academia de estudiosos planeja abolir todas as palavras e substituí-las pelas coisas que nomeiam:

> [...] muitos eruditos e sábios aderiram ao novo plano de se expressarem por meio de coisas, cujo único inconveniente

401 GUIMARÃES, 1964, p. 39-40.

402 FRAZER, J. G. A magia simpática. In: FRAZER, J. G.*O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982, p. 34-44.

> residia em que, se um homem tivesse de falar sobre longos assuntos e de várias espécies, ver-se-ia obrigado, em proporção, a carregar nas costas um grande fardo de coisas, a menos de poder pagar um ou dois criados robustos para acompanhá-lo.[403]

Branca-Flor é mais sagaz do que os sábios de Balnibarbi, não podendo levar consigo as armadilhas necessárias para aprisionar o diabo, ela leva delas as características necessárias, figurativamente materializadas nos objetos mágicos que escolhe: cinza, agulhas e sabão. São objetos metafóricos, porque, entre eles e os seus respectivos obstáculos, existe um elemento de similitude e, principalmente, existe a qualidade necessária para torná-los capazes de deter o pai: tem-se, pois nas cinzas, o cinzento cerrado de um nevoeiro; nas agulhas, o pontiagudo aguçado de um espinheiro e, no sabão, o escorregadio grudento de um atoleiro:

> Papai vem aí – avisou a moça. – Atire para trás o punhado de cinzas.
>
> O moço assim fez e logo se formou um nevoeiro baixo tão espesso quanto uma cortina. Não se enxergava nada. O diabo andou daqui, dali, pererecando, até que conseguiu passar. Quando estava pertinho outra vez, o moço, a mandado de Branca-Flor, atirou o sabão. Formou-se um atoleiro de tijuco preto, tão grudento, que o diabo suou para escapar. Saiu dele enfezado, e foi outra vez atrás dos moços. Quando estava quase a alcançá-los pela terceira vez, o moço jogou as agulhas. Formou-se um espinheiro tão cerrado, que o diabo, aí, não teve remédio senão voltar.[404]

Isso é apenas uma pequena parte da história, mas acredita-se que é suficiente para dar uma ideia dos obstáculos que Branca-Flor enfrenta e dos artifícios que ela usa para superá-los. Para aqueles que

403 SWIFT, J. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Círculo do Livro, [198-]. p. 177.

404 GUIMARÃES, 1964, p. 41.

subestimam os perigos encenados no universo cômico, por achar que eles não passam de uma brincadeira inconsequente, Mendes sugere que eles imaginem um final diferente para textos consagrados, como *O Mercador de Veneza,* e vejam que dar a vida em pagamento de uma dívida seria aterrorizante caso a situação não fosse revertida graças à sorte, à providência ou à astúcia[405]. Sem a esperteza de Branca-Flor, por exemplo, em fugir deixando potes de vinho sob as cobertas, a cena seguinte teria sido cruel:

> O diabo deixou passar mais um pouco e tornou a chamar. Ninguém respondeu.
>
> Aí ele se levantou, pegou um pau e foi à cama do moço e malhou até que viu escorrer o que julgou ser sangue. Foi à cama da filha e bateu até ouvir o rumor do que parecia ossos quebrando. Voltou para a cama e a mulher perguntou:
>
> – Estão mortos?
> – Estão sim. Escorreu sangue.
> – Estão mortos mesmo? Você verificou?
> – Os ossos estalaram.
>
> A mulher não acreditou e foi ver. E viu: potes quebrados, vinho escorrendo, e nem sinal, nem do moço, nem da moça.
>
> – Fugiram! – gritou.[406]

Voltando a Mendes, ela lembra que foi pela astúcia que Ulisses escapou do ciclope Polifemo, usando uma pele de carneiro e um jogo de palavras – “Meu nome é Ninguém” – e deu o que parece ter sido a primeira gargalhada da literatura ocidental, criando um novo tipo de herói: aquele que escapa da morte não pela força, mas pela burla engenhosa[407].

Branca-Flor pertence a essa linhagem de heróis. Ela não dispõe de força, mas de engenho. Ela joga com o que, literalmente, tem à

405 MENDES, 2001, p.83.
406 GUIMARÃES, 1964, p. 40-41.
407 MENDES, 2001, p. 84.

mão: sabão, agulhas e cinzas e acrescenta, acredita-se, um toque de ironia na escolha destes objetos, que podem ser percebidos como "grilhões simbólicos" das tarefas domésticas às quais as mulheres costumavam (muitas ainda costumam) estar presas – o eterno lavar, costurar, cozinhar – para fugir e garantir sua sobrevivência, fazendo o próprio diabo de trouxa.

Riem mais do que se imaginava

Uma vez que basta um único cisne negro para derrubar a tese de que todos eles são brancos, não se considera nem que seja cedo nem que a amostra seja pequena demais para se concluir que as mulheres estão fazendo uso dos recursos do humor no Brasil. E não é de hoje. Embora Leila Ferreira, Patricya Travassos sejam mais contemporâneas, Vera Pacheco Jordão, Hilda Hilst e Clarice Lispector estão aí há décadas.

Pela amostra que foi vista até aqui, percebeu-se que, na maioria desses textos, o personagem principal é uma mulher e a narrativa gira em torno da luta inglória para deter os efeitos do tempo, manter o corpo perfeito e conseguir o parceiro ideal. Com esses dados, embora ressalvando que não é objetivo deste trabalho traçar diferenças sistemáticas do humor entre os gêneros, o que se pretende fazer, ainda no espaço de conclusão deste capítulo, é uma pequena digressão quanto a este assunto.

Uma das etapas de construção deste texto passou pela análise de procedimentos da construção do humor a partir de textos da antologia *Os 100 melhores contos de humor*, em que predominavam autores masculinos[408]. Dela, foram analisados cerca de 20 contos de autores que iam de Machado de Assis a Luís Fernando Verissimo, passando por Lima Barreto, Monteiro Lobato e Millôr Fernandes. Esses textos foram utilizados para verificar se os mecanismos arrolados por Propp continuavam vigentes e serviriam para indicar o

408 COSTA, 2001.

uso dos procedimentos de construção do humor em textos. Desta verificação, observou-se que os procedimentos de humor que Propp depreendeu principalmente do contexto europeu e, particularmente russo, são, *mutatis mutandis,* encontradiços tanto nos textos de autores quanto de autoras brasileiras.

Observou-se também que a maioria dos protagonistas nos textos escritos por homem é do sexo masculino e a ação principal é o malogro da vontade, como se uma certa impotência estivesse sendo figurada das mais diversas formas: o pronome mal colocado (Monteiro Lobato, *O colocador de pronomes*); a mentira malograda (Fernando Sabino, *O homem nu*); a traição desmascarada (João Alphonsus, *Uma história de Judas*); o empréstimo negado (Machado de Assis, *O empréstimo*); a promoção frustrada (Victor Giudice, *O armário*); a mulher inalcançável (Dalton Trevisan, *O Vampiro de Curitiba*), a revanche que é negada (Moacyr Scliar, *O dia em que matamos James Cagney*), a traição que é descoberta (Artur Azevedo, *O telefone*), as salvaguardas que não salvam (Millôr Fernandes, *As salvaguardas nem sempre salvam*).

Em resumo, o que se observou é que, em termos de estrutura e temática, os textos de homens e mulheres têm muitos pontos em comum e que não se justifica o baixíssimo percentual de textos de mulheres na referida antologia. O que inicialmente foi considerado mais difícil para a consecução deste trabalho que era encontrar e reunir contos em quantidade suficiente para organizar um conjunto significativo de textos revelou-se na verdade como a parte mais fácil e lúdica. Difícil, na verdade, foi limitar os contos a apenas um por autora. Como disse Regina Barreca, na introdução do *The Penguin Book of women´s humor*, a sua antologia não ficou maior, porque ela queria preservar as árvores[409]. As razões aqui apresentadas são de uma outra natureza, o número de textos se limitou a cerca de 20, em nome da factibilidade da análise e da consecução do trabalho. Mas, sem hesitação, pelo menos o dobro do número de autoras poderia ser citado.

A antologia não incluiu, por exemplo, Adriana Falcão, Ana Cristina César, Cecília Meireles, Cintia Moscovich, Cláudia Valli, Dinah

409 Cf. BARRECA, 1996, p. 4.

Silveira de Queiroz, Elisa Lucinda, Fernanda Young, Gabriela Leite, Gisela Rao, Helena Morley, Judith Grossman, Júlia Lopes de Almeida, Marina Colasanti, Suzana Abranches, as criadoras do *site* Banheiro Feminino, Marcela Catunda e Andréa Cals, e, ainda, Jô Hallack, Nina Lemos e Raq Affonso[410], do grupo *02 neurônio*; Aninha Franco, na dramaturgia e imprensa baianas; Maria Carmen Barbosa, parceira de Miguel Falabella em suas peças; Rita Lee, na música, na internet e em livro; isto sem falar das ensaístas e colunistas, como Bárbara Gancia, Dora Kramer, Malu Fontes, Marilene Felinto, que estão aí falando de quase tudo com propriedade e senso de humor.

410 AFFONSO, R.; HALLACK, J.; LEMOS, N. *02 neurônio*: almanaque para garotas calientes. São Paulo: Conrad Livros, 1999.

Antologia virtual de contos, casos e crônicas, com humor, escritos por mulheres no Brasil

A maioria das autoras escolhidas para figurar neste esboço de antologia ou antologia virtual é amplamente conhecida do grande público e, de certa forma, dispensa apresentação, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst. Outras são familiares para um público mais especializado, por assim dizer, como é o caso de Nina Horta, conhecida por quem gosta de gastronomia; Carmen da Silva, por quem acompanha a trajetória do movimento de liberação feminina no Brasil; Elisa Palatinik, por quem gosta de humor, enfim.

Independente, porém, do seu grau de celebridade, foi reunido um conjunto mínimo de informações sobre cada uma delas, dizendo quem são essas mulheres, quando e onde nasceram, e onde os textos citados podem ser encontrados. Diz-se “mínimo”, porque, como a linha de análise de textos deste trabalho é pelo viés dos temas e procedimentos de construção do humor encontrados no texto, não se acredita necessário fornecer dados biográficos extensos sobre as autoras, mas apenas situá-las no tempo e no espaço.

Como se explicou na introdução, a compilação de textos está sendo chamada de antologia virtual, porque, em virtude da impossibilidade de obtenção dos direitos autorais de todos eles, os textos não foram incluídos na íntegra. O que se buscou fazer foi obter o

endereço virtual de todos que já estão disponíveis na internet e incluí-los na lista que se segue.

Quanto aos textos, eles já foram analisados ao longo do capítulo 3 e não são mais comentados a partir daqui. O que se espera é que o humor que se julga neles presente seja evidente para outros olhos que não os da compiladora. E que a eventual leitura desses textos seja tão interessante e divertida quanto o foram sua compilação e análise.

Sobre Autores

Carmen da Silva (Rio Grande, RS; 1919-1985) – Jornalista, escritora e colaboradora em várias publicações brasileiras, a autora especializou-se em assuntos femininos. Publicou seu primeiro romance *Septiembre*, em 1958. O texto *O feminismo é uma festa* foi extraído de sua autobiografia *Histórias híbridas de uma senhora de respeito,* publicada pela Brasiliense, em 1984. Trata-se de um livro esgotado nas livrarias convencionais. O meu exemplar foi obtido através do sebo virtual: www.estantevirtual.com.br.

Clarice Lispector (Tchetchelnik, Ucrânia; 1920-1977) – Escritora e jornalista, iniciou sua carreira da década de 1940 com o romance *Perto do coração selvagem*. O texto *O búfalo* foi extraído de *Laços de Família*, seu primeiro livro de contos, publicado em 1960. A versão aqui citada foi retirada da edição do mesmo livro publicado pela Rocco, em 1998, mas o conto está disponível em http://claricelispector.blogspot.com.br/2007/11/o-bfalo.html. Outras das obras da autora podem ser encontradas no mesmo endereço virtual: http://claricelispector.blogspot.com.br.

Cleise Mendes (Rio de Janeiro) – Escritora e professora de dramaturgia na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Iniciou sua carreira na década de 1970, escrevendo contos e poemas para jornais e revistas e, desde então, tem produzido ininterruptamente textos dos mais variados gêneros, entre os quais se destacam

37 peças de teatro já encenadas. O conto *O convite* está no livro de contos *A terceira manhã,* lançado em 2003.

Cora Coralina (Ana Lins do Guimarães Peixoto Brêtas) (Goiás; 1889-1985) – Poeta e contista, escrevendo desde a década de 1910 e tendo sido convidada por Monteiro Lobato para integrar a Semana de Arte Moderna de 1922, ela só se tornou conhecida do grande público em 1980, graças a uma carta de Carlos Drummond de Andrade elogiando o seu trabalho. O conto *O lampião da Rua do Fogo* está no livro *Estórias da casa velha da ponte*, publicado pela Global, em 2000. A versão aqui trabalhada foi retirada da edição de 2001. Este texto já está disponível no *site* www.releituras.com.br.

Danuza Leão (Espírito Santo; 1933) – Danuza Leão é uma celebridade desde os anos 1950, seja como manequim, irmã de Nara Leão ou esposa de Samuel Weiner. Como escritora, ela iniciou sua carreira em 1992 com o livro de dicas de *savoir-vivre, Na sala com Danuza*. Desde então, ela tornou-se colaboradora regular do jornal *Folha de S. Paulo*, de cuja edição de 13 de janeiro de 2008, a crônica *É bom se sentir em casa* foi compilada.

Elisa Palatinik (Rio de Janeiro; 1962) – Começou sua carreira como escritora de humor em 1988, tendo atuado como colunista de jornais como *O Globo* e redatora de programas de humor como o *Chico Anísio Show* e *Sai de baixo*, da Rede Globo. Considerada um dos destaques do humor da sua geração, Elisa é elogiada pelos humoristas Nani e Marcelo Madureira, do grupo *Casseta e Planeta*, que a considera o Woody Allen das Laranjeiras. O seu texto foi retirado do *site* www.releituras.com.br.

Eneida de Moraes (Belém, PA; 1904) – Formada em Odontologia, deixou o consultório para se tornar colaboradora em jornais e revistas e foi uma das mais profundas conhecedoras do carnaval brasileiro. Militante política, foi presa em 1935 e levada à Casa de Correção do Rio, onde, também por ideais políticos, encontrava-se o escritor Graciliano Ramos, que acabou por citá-la em *Memórias do Cárcere*. A crônica *Conversas de mulher* faz parte do livro *Aruanda*,

publicado pela José Olympio, em 1957, e foi incluída nesta antologia virtual através do *site* www.releituras.com.br.

Hilda Hilst (Jaú, SP, 1930 – Campinas, SP, 2004) – Da poesia ao teatro, das edições bilíngues às páginas de jornal, do cômico ao trágico, da obscenidade à erudição, Hilda Hilst enveredou por quase todas as vertentes literárias. Iniciou sua carreira na década de 1950 com os livros *Presságio* (1950) e *Balada de Alzira* (1951). A crônica *Como se e um brejeiro escoliasta...* foi retirada do livro *Cascos & carícias,* de 1997, volume de textos que saíram no jornal *Correio Popular*, de 1992 a 1995.

Leila Ferreira (Araxá, MG) – Jornalista, apresentadora e entrevistadora do programa Leila Entrevista, colunista da revista *Marie Claire* e escritora, autora dos livros *Leila entrevista – bastidores* e *mulheres – por que será que elas...*, lançado pela Globo em 2007, do qual foi retirado o texto *Mulheres... por que será que elas... precisam de vinte e seis tipos de xampu?*.

Lúcia Carvalho (São Paulo, SP; 1962) – Arquiteta e cronista, tem crônicas publicadas no livro *Buscando o seu mindinho - um almanaque auricular*, do escritor Mário Prata, lançado pela Editora Objetiva, em 2002, e no livro *Espaços e pessoas*, publicado pelo MEC. O texto *A máquina* foi retirado do *site* www.releituras.com.br.

Lygia Fagundes Telles (São Paulo, SP; 1923) – Escritora, ela lançou seu primeiro livro de contos *Porão e sobrado* ainda como Lygia Fagundes, em 1938, numa edição financiada por seu pai. Como Lygia Fagundes Telles, ela lança *Praia viva*, outro volume de contos, em 1944. O conto *Pomba e namorada ou uma história de amor* foi publicado em *Seminário de ratos*, de 1977, e depois republicado na antologia *O papel do amor,* de 1979. A versão do conto para esta antologia foi compilada no volume dedicado à autora da coleção *Literatura Comentada*, de 1980. Encontra-se na internet uma deliciosa versão do conto, narrado pela atriz Lilian Lemmertz, disponível em: http://youtu.be/PuDixGQ0MUM.

Marcia Denser (São Paulo) – Jornalista, publicitária, editora, trabalhou na Salles, Folha, Interview e Vogue. Atuou como colunista literária da revista *Nova*, organizou duas coletâneas de contos eróticos escritos por mulheres: *Muito prazer*: contos eróticos femininos (1982) e *O prazer é todo meu*: contos eróticos femininos (1984). Como escritora, publicou seu primeiro livro, *Tango Fantasma,* aos 23 anos. O conto *O vampiro da Alameda Casabranca* faz parte do seu livro *Diana Caçadora*, editado pela Global, em 1986. Ele foi retirado da antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século,* publicada em 2001. O conto está também disponível em: www.releituras.com.br.

Martha Medeiros (Porto Alegre, RS; 1961) – Fez sua carreira profissional na área de Propaganda e Publicidade, tenho trabalhado como redatora e diretora de criação em várias agências de Porto Alegre. Desde que passou a dedicar-se à literatura, tem atuado como cronista e colunista de publicações e *sites* brasileiros, como o jornal *Zero Hora*, a revista *Época* e o *site Almas Gêmeas*. O livro *Strip-Tease*, de 1985, foi a primeira publicação de seus trabalhos. O conto escolhido para figurar neste trabalho foi publicado no livro *Trem-bala*, em 2002, e foi extraído do *site* www.releituras.com.br.

Nina Horta (Minas Gerais) – Pós-graduada em Filosofia da Educação na USP, é dona do bufê *Ginger* em São Paulo e colabora, desde 1987, para a seção de Gastronomia do jornal *Folha de S. Paulo*. Suas crônicas foram reunidas no volume *Não é sopa: crônicas e receitas de comida,* pela Cia. das Letras, 1995.

Patricya Travassos (Rio de Janeiro, RJ) – Carioca, nascida em Ipanema, na época da bossa-nova, Patricya Travassos começou a carreira no grupo de teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e hoje atua em teatro e televisão, sendo apresentadora do programa *Alternativa Saúde* no canal GNT. Além de escrever para a televisão, teatro, cinema, também compõe letras musicais. É autora dos livros *Esse sexo é feminino* e *Alternativas de A a Z* . Os contos de Patricya que figuram neste trabalho foram retirados do livro *Monstra e outras crônicas da revista Marie Claire,* em 2006.

Rachel de Queiroz (Fortaleza, CE, 1910 – Rio de Janeiro, RJ, 2003) – Escritora e jornalista, publica seu primeiro romance, *O Quinze*, em 1930. Em 1977, torna-se a primeira mulher a ser eleita para a Academia Brasileira de Letras. A crônica *Viagem de bonde* é datada de 1953. Incluída no livro *O melhor da crônica brasileira,* de 1997, a versão aqui presente foi retirada do *site* www.releituras.com.br.

Sônia Coutinho (Bahia, 1939) – Contista premiada e traduzida para diversas línguas, romancista e tradutora. O conto *Darling, ou do amor em Copacabana* faz parte do volume de contos *Uma certa felicidade*, publicado pela Rocco, em segunda edição, em 1994.

Vera Pacheco Jordão (1910-1980) – Há duas informações sobre o local de nascimento da autora. Na *Antologia do Humorismo e Sátira,* de Magalhães Jr. e no *site* www.releituras.com.br, diz-se que ela nasceu em São Paulo e tornou-se carioca por opção. No livro de Heloísa Buarque, *Ensaístas brasileiras*, seu local de nascimento seria Paris. Seja como for, ela foi jornalista e professora, com especialização em literatura norte-americana pela Universidade de Harvard. Dedicou-se à literatura infantil, à crítica literária e de arte e às crônicas de viagem, tema do texto *Sabiás e rouxinóis,* publicada em *O Cruzeiro* e incluído na primeira edição da *Antologia do Humorismo e Sátira,* organizada por Magalhães Jr, datada de 1957, de cuja segunda edição a versão aqui incluída foi retirada. O texto está também disponível em: www.releituras.com.br.

Zulmira Ribeiro Tavares (São Paulo, SP; 1930) – Professora de cursos de pós-graduação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e pesquisadora das áreas de cinema e televisão, é também escritora de poesia e contos, tendo sido agraciada com o prêmio *Revelação em Literatura da APCA* em 1974 pela sua obra *Termos de Comparação*, onde o conto *A curiosa metamorfose pop do senhor Plácido* está incluído. Para esta antologia, o conto foi retirado da antologia organizada por Flávio Moreira da Costa, *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*, de 2001.

Anônima – A narradora anônima representa aqui as contadoras de histórias: avós, tias, cozinheiras, vizinhas, que, com o dom

e o prazer da narrativa oral, têm, por gerações, encantado ouvintes de todas as idades. A história escolhida para figurar no trabalho, *Artes de Branca-Flor,* costumava ser contada aos netos por minha avó paterna, Maurina. Sua versão escrita foi retirada de *Lendas e fábulas do Brasil,* publicada pela Cultrix, em 1964. Este texto está disponível em dois *sites*. Uma versão oral, narrada por dois contadores de histórias, encontra-se em: http://youtu.be/TPJhB4Kb6yA. Uma versão escrita está em: http://www.jangadabrasil.com.br/maio33/im33050c.htm.

Considerações finais ou a lição de *Pequena Flor*

No conto *A menor mulher do mundo*, de Clarice Lispector[411], o explorador Marcel Pretre encontra, no coração da África, a menor mulher do mundo, e, investido da autoridade do pesquisador diante do seu objeto de estudo, "sentindo necessidade imediata de ordem e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito"[412].

Esse confronto entre o pesquisador e seu objeto, entre a autoridade que classifica e nomeia e aquele a ser classificado e nomeado, seria redutora[413] para Pequena Flor, não fosse ela capaz de subverter os papéis, de fazê-los *voltar de baixo para cima*[414]:

> Metodicamente o explorador examinou com o olhar a barriguinha do menor ser humano maduro. Foi neste instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conhecera, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar.

411 LISPECTOR, C.. A menor mulher do mundo. In: LISPECTOR, C . *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. p. 68-75.

412 Ibid.p.73.

413 DERRIDA, 1971. p. 234

414 FERREIRA, 1999.

> É que a menor mulher do mundo estava rindo.
>
> [...]
>
> O explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se como só homem de tamanho grande se perturba. Disfarçou ajeitando melhor o chapéu de explorador, corou pudico. Tornou-se uma cor linda, a sua, de um rosa-esverdeado, como a de um limão de madrugada. Ele devia ser azedo.
>
> Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o explorador se chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomeçou a anotar.[415]

Na medida em que esse olhar que vem de baixo é capaz de fazer vacilar o vivido e experiente explorador, ele pode ser comparado ao olhar cômico, como o define Cleise Mendes, um olhar que desconfia das altitudes e tende a desestabilizar tudo que cai no seu ângulo de visão.[416] O sorriso de Pequena Flor desestabiliza o capacete simbólico do explorador. E nesse movimento de desconcerto, ao fazer o explorador desviar os olhos ou perder o prumo, ela não se deixa reduzir à alcunha, subvertendo o jogo da complementaridade ao qual o explorador desejaria submetê-la.

A moral que se pode tirar dessa história é que, no final, é o objeto quem dá a lição no pesquisador. No caso da pesquisa que deu origem a esse livro, não foi diferente. Embora desde a fase de projeto se acreditasse nos resultados positivos da pesquisa, o que se afirmava, então, era uma espécie de "descrença na inexistência" de humor escrito por mulheres no Brasil. No primeiro esboço para um *corpus* de contos, casos e crônicas, com humor, escritos por mulheres no Brasil, compilado há quase dez anos, o qualificativo que se utilizou para o humor encontrado em alguns dos textos foi "ralo". Acreditava-se, então, que a exemplificação dos procedimentos práticos do humor deveria ser feita com textos de autoria masculina para só

415 LISPECTOR,1998b., p. 73.

416 MENDES, 2001, p. 150.

depois mostrá-los nos textos de autoria feminina, como se o uso dos procedimentos de construção do humor pudesse estar mais nítido nos textos dos homens do que naqueles das mulheres.

A instrumentalização do olhar, porém, através dos textos teóricos e da leitura e releitura de dezenas de textos da autoria de outras tantas dezenas de escritoras brasileiras, mudou a perspectiva desta pesquisadora que passou a crer não apenas na existência, mas na complexidade e na diversidade do humor produzido por mulheres no Brasil. Pode-se dizer que o objeto se impôs e mostrou ter as qualidades necessárias e suficientes para ser estudado de maneira autônoma e não em comparação com o humor que os homens escrevem, o que repercutiu tanto na tessitura metodológica quanto nos aspectos teórico e prático do trabalho. Aquilo que se aproximava do tecer de uma rede de malha estreita o suficiente para capturar vestígios esparsos do rarefeito humor que porventura as escritoras tivessem utilizado nos seus textos, acabou tomando a feição da confecção de uma colcha de retalhos. Alguns têm os matizes mais vivos do cômico, outros a textura mais áspera da sátira, outras ainda a urdidura mais elaborada da paródia ou da ironia, mas a padronagem do humor está aí bem nítida, para quem quiser ver, é claro.

Espera-se que o objetivo de documentar o pouco espaço dedicado ao texto de humor escrito por mulheres no Brasil e o de compilar um esboço para uma antologia desses textos tenham se concretizado ao longo dos três capítulos deste livro. Além daquilo que foi dito ao longo de cada um deles, vale ressaltar, à guisa de conclusão, alguns aspectos que se tornaram mais evidentes depois do trabalho concluído. O primeiro deles é que o aporte teórico que estruturou majoritariamente este trabalho acabou sendo, também, de autoria de mulheres. No capítulo 1, os trabalhos de Verena Alberti e Cleise Mendes merecem destaque, principalmente porque cada uma delas, à sua própria maneira, defende para o riso e para o cômico a mesma positividade que se atribui ao sério e ao trágico. No capítulo 2, também de feição teórica, foi através dos trabalhos de Regina Barreca, Gail Finney, Nancy Walker, e, no Brasil, Maria Rita Kehl, que se discutiu a relação das mulheres com o humor e

se tentou contra-argumentar a opinião daqueles que ainda acham que as mulheres não sabem lidar com ele.

Para os que ainda acham que a mulher não sabe lidar com o humor, o capítulo 3 tenta mostrar que, no que tange aos procedimentos de construção do texto humorístico, há evidência do seu uso pelas autoras, nos contos, casos e crônicas compilados. E, pelos temas que organizam o capítulo, pode-se perceber que o alvo do humor escrito por mulheres é mais abrangente do que o que se costuma pressupor. Embora ele, muitas vezes, esteja voltado para a própria mulher, para a casa, o marido e aquilo que a cerca mais de perto, sua mira tem alcance bem mais amplo: ele abrange do nascimento à morte, das mães às prostitutas, de deus ao diabo.

Uma terceira constatação observada, *a posteriori*, foi a presença, na antologia, de autoras, se não de todos os estados, pelo menos das cinco regiões brasileiras. Há representantes da Bahia, Ceará, Pará, Goiás, Rio de Janeiro, Espírito Santo, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

Não foi objetivo deste trabalho fazer análises comparativas entre textos de homens e mulheres, mesmo porque, como se viu no capítulo 2, há sempre argumentos suficientes para defender tanto a semelhança quanto a diferença entre o humor escrito pelos diversos gêneros. Apenas a título de comentário, com base nos textos de mulheres que foram analisados no capítulo 2 e na leitura dos textos de autores brasileiros compilados na antologia de Flávio Moreira Costa[417], o que se percebeu é que os temas abordados – amor e ódio, homens e mulheres, vida e morte, união e separação, triunfo e derrota, deus e o diabo etc. – são similares para os dois grupos e os procedimentos de construção de humor – paródia, caricatura, exagero, malogro etc. – estão presentes em ambos.

Para além das questões de uso de procedimentos e recorrência de temas, a existência de outras peculiaridades que permitiriam, se fosse o caso, reconhecer um estilo típico de mulher de escrever humor também foge ao escopo do trabalho. Ainda assim, a título

417 COSTA, 2001.

de observações marginais (e talvez óbvias), o que se percebeu foi que há, às vezes, semelhanças entre dois textos de autores de sexos diferentes e diferenças entre dois textos de autores do mesmo sexo. Só para citar um exemplo, o texto de Elisa Palatink, *Vida de pediatra não é bolinho não*[418], está mais próximo de algumas crônicas de Luís Fernando Verissimo do que da maioria dos outros textos citados na antologia. E para essas semelhanças e diferenças concorrem inúmeros outros fatores (contexto, vida pessoal, leituras, formação) alguns dos quais talvez mais predominantes do que o sexo. Mas isso é assunto para outro livro.

A última questão a ser tratada aqui se relaciona ao primeiro problema citado na introdução e pode ser formulada da seguinte forma: se existe humor escrito por mulheres no Brasil, por que ele permanece com tão pouca visibilidade?

De uma forma ou de outra, os fatores que podem ser alinhados como possíveis explicações para o fenômeno já foram, em sua maioria, mencionados ao longo do trabalho, principalmente, no capítulo 2. Nele se destaca, como aspecto particularmente desestimulante para que o humor escrito por mulheres florescesse no país até então, um ambiente de criação e publicação de humor não apenas majoritariamente masculino, mas particularmente refratário à presença de mulheres em igualdade de condição.

Um outro fator possível é que algumas das mulheres mencionadas, ou não, na antologia, talvez se recusassem a ter os seus trabalhos incluídos em uma coletânea de humor. Isso porque, embora, do ponto de vista deste trabalho, o selo de “contendo humor” seja um sinal de ampliação e não de redução da significância do texto, sabe-se que isto não é consenso, haja vista as considerações de Mendes[419] e Neves[420] sobre uma concepção ainda vigente de que o saber e o conhecimento estão associados ao sério e ao circunspecto. No caso das mulheres, como também já se falou, esta questão é particularmente problemática, não apenas pela valorização da

418 PALATINIK, [200-?].

419 Cf.. MENDES, 2001, p. 12.

420 NEVES,1979, p. 47-57.

própria obra – no sentido de que um trabalho sério poderia ter mais peso do que um trabalho humorístico –, mas também por conta das restrições normativas, mencionadas no capítulo 2, que costumam nortear o que é próprio ou impróprio no comportamento das mulheres. Neste caso, mais uma vez, tradicionalmente, a postura séria costuma ser mais apropriada do que aquelas relacionadas ao humor.

Para se comentar um último aspecto que se supõe relacionado à invisibilidade do humor escrito por mulheres no Brasil, tomam-se algumas reflexões de Maria Rita Kehl em dois ensaios sobre "o que querem as mulheres". No texto *A mínima diferença*, tomando Ana Karenina e Emma Bovary como representantes dos impasses da longa passagem da mulher ocidental do século XIX para a modernidade, ela observa que, do ponto de vista dessas narrativas, o suicídio parecia ser a única solução possível para aquelas que não se conformavam com os seus papéis.

Denominadas, pela psiquiatria do século XIX, como "bovarismo", muitas das insatisfações e ilusões dessas personagens – que equivalem hoje a manifestações de crença no livre-arbítrio e na livre iniciativa – pareciam, quando encontrados nas Emma e Anna de outrora, manifestações delirantes de um desajuste psicológico[421].

Em *Um corpo que seja seu*[422], por sua vez, Kehl comenta o romance *The awkening*, de Kate Chopin, observando que a morte da personagem principal, Edna Pontellier, não parece ter sido uma escolha – nem da personagem nem da autora – mas resultado de uma espécie de falta de solução dramática para as narrativas, cujas personagens femininas tentaram, de alguma forma, mudar seus destinos.

É como se essas mulheres estivessem num entrelugar ou num entremomento (da narrativa? da história? dos costumes?). Já não cabiam mais onde estavam e ainda não havia para onde ir. Do final do século XIX até este início do século XXI, contudo, as conquistas femininas propiciaram a criação de outras soluções dramáticas para

421 KEHL, M. R. A mínima diferença. In: KEHL, M. R. *A mínima diferença*: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 21-28.

422 KEHL, M. R. Um corpo que seja seu. In: KEHL, M. R. *A mínima diferença*: masculino e feminino na cultura, 1996c, p. 96-104.

as narrativas que as mulheres vêm protagonizando, muitas delas bem menos trágicas do que aquela em que se exige a morte da heroína no final.

Dessas reflexões, pode-se inferir que a invisibilidade do humor escrito por mulheres no Brasil talvez seja decorrente do fato de que ainda não se sabe o que fazer com ele. Ele existe e já está aí há algum tempo, mas ainda não se deixou ver ou *ainda* não se quis vê-lo. E este "ainda" é a palavra-chave que remete à citação de Foucault:

> Isso significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade.[423]

No que tange à visibilidade do humor escrito por mulheres no Brasil, portanto, acredita-se que isto seja, como sugere Foucault, uma questão de tempo. E sendo assim, tomara que tenha razão o velho ditado que diz: "quem ri por último ri melhor".

423 FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 50.

Referências

1 POSSENTI, S. *Os humores da língua*: análises linguísticas de piadas. Campinas: Mercado das Letras, 1998.

2 FERNANDES, M. *Diário da Nova República*. Porto Alegre: L&PM, 1988. p. 171. (v.3).

3 MORICONI, Í. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

4 COSTA, F. M. *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

5 STEEN, E. (Org.). *O conto da mulher brasileira*. São Paulo: Vertente, 1978.

6 STEEN, E. *O papel do amor*. São Paulo: Cultura, 1979.

7 DENSER, M.Org.). *Muito prazer*: contos eróticos femininos. Rio de Janeiro: Record, 1982.

8 DENSER, M. Org.). *O prazer é todo meu:* Contos eróticos femininos. Rio de Janeiro: Record, 1984.

9 GURGEL, B. A. (Org.) *Erótica*: contos eróticos escritos por mulheres. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

10 HITCHENS, C. Por que as mulheres não são engraçadas? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. E4 - E5, 8 mar. 2007a.

11 PIMENTEL, L. *Entre sem bater!*: o humor na imprensa brasileira: do Barão de Itararé ao Pasquim21. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

12 PROPP, V. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

13 HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

14 MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

15 POSSENTI, S. É um campo: um programa. In: POSSENTI, S. *Humor, língua e discurso*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 171-180.

16 BANDEIRA, M. Crônicas da Província do Brasil. In: BANDEIRA, M. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981. p. 17-32.

17 TELLES, L. F. Pomba enamorada ou uma história de amor. In:LEONARDO, M. *Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

18 GUIMARÃES, R. *Lendas e fábulas do Brasil*. São Paulo: Cultrix, 1964. p. 35-46. (Clássicos da infância, v. 6).

19 MENDES, C. F. *A gargalhada de Ulisses*: um estudo da catarse na comédia. 2001. 347f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

20 DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249 (Debates, v. 49).

21 BARRECA, R. *Last Laughes:* perspectives on women and comedy. New York: Gordon and Breach, 1988.

22 FINNEY, G. (Ed.). *Look who´s laughing: gender and comedy*. Longhorn, PA: Gordon and Breach, 1994.

23 WALKER, N. *Women´s humor and American culture*. Minneapolis: Markham University of Minnesota Press, 1988.

24 BARRECA, R. *The Penguin book of women´s humor*. New York: Penguin Books, 1996.

25 BRITO, M. S. Introdução. In: TORRES, M. (Org.). *As melhores histórias de humor de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [197?]. p. 10-11. (Clássicos de Bolso).

26 ECO, U. O cômico e a regra. In: ECO, U. *Viagem na irrealidade cotidiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 343-353.

27 PLATÃO. Filebo. Portal Domínio Público, [20--]. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/down0load/texto/cv000033.pdf >. Acesso em: 26 abr. 2007.

28 BERGSON, H. *O riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

29 ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. FGV,1999.

30 PLATÃO. *A República. São Paulo*. Nova Cultural, 2000. (Os pensadores).

31 FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

32 ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

33 FERNANDES, M. *Millôr definitivo*: a bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 2002. (L&PM Pocket, v. 262).

34 Le GOFF, J. O riso na Idade Média. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 65-82.

35 BAUDELAIRE, C. *Da essência do riso*. Almada: Íman edições, [19--].

36 BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC, 1987.

37 MOLIÉRE. Prefácio. In: MOLIÉRE. *O Tartufo ou o impostor*. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 39-46.

38 ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005 (Clássicos de Bolso).

39 CRITCHLEY, S. *On humour*. London: Routledge, 2002.

40 NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

41 ROSSET, C. *Logique du pire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

42 BECKETT, S. *Esperando godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Teatro Vivo).

43 DÜRRENMATT, F. Apresentação da obra. In: DÜRRENMATT, F. *A visita da velha senhora*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. p. I-XXIII. (Teatro Vivo, n. 1).

44 FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, v. 8).

45 NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

46 NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa. In: NEVES, L. F. B. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder & saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.p. 47-57.

47 FERRAZ, S. (Org.). *Dicionário machista*. 2. ed. Londrina, PR: Campanário, 2002.

48 HERNANDEZ, F. As mulheres não são engraçadas. *Época*, São Paulo, n. 518, 19 abr. 2008. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/> Acesso em: 5 jun. 2008.

49 BARRECA, R. *They used to call me snow white, but I drifted*: women´s strategic use of humor. New York: Penguin Books, 1991.

50 BOMBECK, E. *A marriage made in heaven or too tired for an affair*. New York: Harper Collins, 1994.

51 MILLER, A. Why we don´t want men to vote. In: BARRECA, R. *The Penguin book of women´s humor.* New York: Penguin Books, 1996. p. 395.

52 MONTERO, R. *La loca de la casa*. Buenos Aires: Ed. Punto de Lectura, 2007.

53 LAMPERT, D. M.; ERVIN-TRIPP, S. M. Exploring paradigms: the study of gender and sense of humor near the end of the 20th century. In: WILLIBALD, R. (Ed.). *The sense of humor*: explorations of a personality characteristic. Berlin: New York: Mouton de Gruyter, 1998. p. 231-270.

54 FERREIRA, L. *Mulheres: por que será que elas ...?* São Paulo: Globo, 2007.

55 FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

56 FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos* . Rio de Janeiro: Imago, 1996b. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. v. 19).

57 FREUD, S. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c, p. 273-277. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. v. 19)

58 FREUD, S. O humor. In: FREUD, S. *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*: (1927-1931). 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.p. 165-169. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, v. 5)

59 KEHL, M. R. A mulher e a lei. KEHL, M. R. *A mínima diferença*: masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 29-54.

60 LOOS, A. *Gentlemen prefer blondes*. New York: Liveright, 1998.

61 VERÍSSIMO, L. F. *Comédias da vida privada*. 18. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

62 MAGALHÃES, I. A. O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina. In: MAGALHÃES, I. A. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Ed. Caminho, 1995. p. 15-53.

63 WOOLF, V. *A room of one´s own*. London: Harcourt Brace Jovanovich, [1957].

64 MENSAGEM para você. Direção: Nora Ephron. Intérprete: Meg Ryan; Tom Hanks [S.l.]: DVD Vídeo, 1998. 1 DVD (120 min.), son., color.

65 BRANCO, L. C. *Escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense. 1991 (Primeiros passos, n. 251).

66 HOLLANDA, H. B.; ARAÚJO, L. N. *Ensaístas brasileiras*: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

67 VENTURA, M. L. As relações entre homem e mulher dentro de discursos femininos e masculinos: um estudo comparativo de textos de Marina Colasanti e Luís Fernando Veríssimo. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7. 1999, Niterói. Anais... Niterói: Eduff, 1999. p. 579-583. v. 2.

68 DUARTE, L. P. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006a.

69 DUARTE, L. C. *Lobato humorista*: a construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. São Paulo: Ed. UNESP, 2006b.

70 MARTINS, A. *Arthur Azevedo*: a palavra e o riso. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

71 LOBO, L. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

72 LOBO, L. *Literatura feminina na América Latina*. [S.l.], [199-]. Disponível em: <http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html>. Acesso em: 31 ago. 2004.

73 MAGNO L. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012. v.1.

74 LUSTOSA, I. (Org.). *Imprensa, humor e caricatura*: a questão dos estereótipos culturais. Belo Horizonte: E. UFMG, 2011.

75 SALIBA, E.T. *Raízes do riso:* a representação humorística na história brasileira: da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

76 ADAIL, J. P. *Antologia brasileira de humor.* Porto Alegre: 1976. 2v.

77 TORRES, M. (Org.). *As melhores histórias de humor de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, [197?]. (Clássicos de Bolso).

78 KONDER, L. *Barão de Itararé*: o humorista da democracia. São Paulo: Brasiliense, 2002. (Encanto Radical).

79 MOYA, et al. (Org.). *Literatura em quadrinhos no Brasil*: acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

80 PIRACICABA 30 anos de humor. São Paulo: IMAG: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

81 GRAUNA, Z. G.*Viva o Dia Internacional da Mulher!*, [200-?]. Disponível em: <http//bp1.blogger.com/>. Acesso em: 14 mar. 2008.

82 MAGALHÃES JUNIOR, R. *Antologia de humorismo e sátira*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

83 HEWLETT, S. A. et al. Como segurar a mulher na ciência. *Harvard Business Review*, São Paulo, v. 86, n. 6, p. 11-12, Jun. 2008.

84 BITTENCOURT, T. A mulher na imprensa alternativa. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 7., 1999, Niterói. *Anais*...Niterói: Eduff, 1999. p. 312-317. V.1

85 AVELINO, P. *Três livros femininos*, [S.l.], [200-]. Disponível em: <www.fla.matrix.com.br/pavelino/femininos.htm>. Acesso em: 13 ago. 2004.

86 COLOMBO, S. Humor feminino sai do banheiro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo,10 dez. 2006.

87 AUGUSTO, S. O clitóris que ousa dizer seu nome. In: AUGUSTO, S. *Lado B*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 76.

88 E QUEM disse que mulher não é engraçada? *Veja*, São Paulo, ano 41, n. 2.062, maio 2008. Suplemento.

89 HILST, H. *Do desejo*. Campinas: Pontes: 1992.

90 HILST, H. *Cascos e carícias*. São Paulo: Nankin, 1998.

91 HUTCHEON, L. *Teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

92 SILVA, C. *Histórias híbridas de uma senhora de respeito*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

93 PALATINIK, E. *Vida de pediatra não é bolinho não*. [S.l.], [200-?]. Disponível em: < http://www.releituras.com/epalatnik_pediatra.asp >. Acesso em: 28 abr. 2007.

94 HORTA, N. Ai, que implicância! In: HORTA, N. *Não é sopa*: crônicas e receitas de comida. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 327-329.

95 WHARTON, E. *A backward glance*. New York: Touchstone, 1998.

96 TRAVASSOS, P. *Monstra e outras crônicas da revista Marie Claire*. São Paulo: Globo, 2006.

97 LISPECTOR, C. A procura de uma dignidade. In: LISPECTOR, C. *Onde estiveste de noite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.p.7-20.

98 REVISTA MARIE CLAIRE: São Paulo: Globo, 2008. ISSN 0104-8589

99 MORAIS, E. *Conversas de mulher*. [S.l.], [200-?]. Disponível em: <www.releituras.com.br>. Acesso em: 7 abr. 2007.

100 LISPECTOR, C. O búfalo. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. p. 126-135.

101 COUTINHO, S. Darling, ou do amor em Copacabana. In: COUTINHO, S. *Uma certa felicidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 59-64.

102 LEÃO, D. É bom se sentir em casa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jan. 2008.

103 EPHRON, N. *Heartburn*. New York: Vintage Books, 1983.

104 MENDES, C. F. A terceira manhã. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultual do Estado da Bahia, 2003. (Bahia: Prosa e Poesia).

105 JORDÃO, V. P. Sabiás e rouxinóis. In: MAGALHÃES JUNIOR, R. *Antologia de humorismo e sátira*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969. p. 422-426.

106 DENSER. O vampiro da Alameda Casabranca. In: MORICONI, Í. (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 393-401.

107 MEDEIROS, M. Mamãe Noel. [S.l.], [200-?]. Disponível em: <http://www.releituras.com/mamedeiros_noel.asp >. Acesso em: 28 abr. 2007.

108 QUEIROZ, R. Viagem de bonde. [S.l.], [200-?]. Disponível em: < http://www.releituras.com/racheldequeiroz_bio.asp >. Acesso em: 28 abr. 2007.

109 CARVALHO, L. A máquina.. [S.l.], [200-?]. Disponível em: < http://www.releituras.com/luciacarvalho_amaquina.asp >. Acesso em: 28 abr. 2007.

110 TAVARES, Z. R. A curiosa metamorfose pop do senhor Plácido. In: COSTA, F. M. (Org.). *Os 100 melhores contos de humor da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. p. 517-521.

111 CORALINA, C. O lampião da Rua do Fogo. In: CORALINA, C. *Estórias da casa velha da ponte*. 11 ed. São Paulo: Global, 2001. p. 63-72.

112 PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

113 FRAZER, J. G. A magia simpática. In: FRAZER, J. G. *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1982. p. 34-44.

114 SWIFT, J. *Viagens de Gulliver*. São Paulo: Círculo do Livro, [198-].

115 AFFONSO, R.; HALLACK, J.; LEMOS, N. *02 neurônio:* almanaque para garotas calientes. São Paulo: Conrad Livros, 1999.

116 LISPECTOR, C. A menor mulher do mundo. In: LISPECTOR, C. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. p. 68-75.

117 KEHL, M. R. A mínima diferença. In: KEHL, M. R. *A mínima diferença:* masculino e feminino na cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 21-28.

118 KEHL, M. R. Um corpo que seja seu. In: KEHL, M. R. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*,1996c p. 96-104.

119 FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber.* 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.